الترجمة والمثاقفة

رئيس التحرير

لم أجد تعبيرا عن دور الترجمة في عملية المثاقفة أفضل من ذلك الذي يقول إنها «مُشتَرك بين مختلفين» لما فيه من إيجاز لتلك العملية التثاقفية المعقدة وتعبير عن دلالتها الإيجابية بما هي شراكة واشتراك وليس تبعية أو هيمنة. لأن المثاقفة لا تتحقق إذا خلت من طرفين واقتصرت على طرف واحد يضخ ثقافته في الاتجاه الآخر.

من الناحية العملية، وكما علمنا تاريخ العلاقات البشرية، لاوجود لثقافة معطية بشكل دائم أو أخرى متلقية باستمرار. وهذا يقودنا إلى الحديث عن تداخل ثقافي متبادل في أفضل الحالات أو عن تقاطع ثقافي في أقلها حُسناً.

المختلف لا يقوم بذاته لحاجته إلى ما يختلف عنه، وإلا لما أمكن إدراكه: هو مختلفٌ لأنّ مختلفاً عنه يُبرزه، كالحُسن يبرز حُسنَهُ الضدّ. والأنا لا يدرك ذاته أو مسوّغ وجوده إلا من خلال «أنت». وال «أنت» يمكن أن يبقى كذلك إلى ما لانهاية ظناً منه أنه «أنا» إذا لم يواجه الآخر. ومن هنا لزوم المواجهة بينهما عبر عملية التواصل فالحوار انتهاء باعتراف كل طرف باختلافه عن الآخر وضرورته له في الوقت نفسه. وبما أننا نتحدث عن الترجمة بوصفها أداة مثاقفة نشير إلى أن الأقوال فيها تعددت، والاختلاف حولها يطول مثلما تنوعت واختلفت طرائق العمل فيها بدءاً بطريق يوحنا بن البطريق الذي كان ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى، فيأتي بلفظة مفردةٍ من المفردات العربية ترادفها

في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه(..)

ويبرز هذا الحوار في أوضح أشكاله في عملية الترجمة. ولكي تكون ترجمة، لابد من وجود مترجمٍ عارف بالأَثَيين، قادر على خلق مساحة ثالثة أو فضاء ثالث بين الفضاءين، فيتحولّ، من حيث شاء أم لم يشأ، إلى مُثاقِفٍ. ذلك أن التُرجُمان «يبحث عن المُشابهة والتماثُل، مرتَهِناً لفن البراعة في تحقيق المطابقة، على استحالتها حتى قاموسيّاً، بينما يكون الثاني مُنهَمّاً بابتكار ذلك الشبيه، لكن غير المتطابِق، إلى درجة الاختلاف الذي يحوّل الشبيه إلى نظير». ولعمري هذه هي المثاقفة الحقة الرافضة للذوبان أو التبعية.

في هذه العملية، لابد من انحياز المترجم الناقل عمّن يضخ الحياة في النصوص لدى نقلها من ثقافة لأخرى، فأرسطو، ما كان له أن يدوم ويستمر في البقاء لو لم يتكلم العربية، فاللاتينية فالألمانية. والأهم من هذا، ما كان له أن يحيا استقبالاً أو يُبعَثَ لو لم يتكلم لغة أخرى، لأنه لو وجد ترجمته النهائية لانتهى. والدليل على ذلك، أن الترجمة العربية لكتاب البويطيقا أو «نظرية الشعر» كانت من أهم المصادر التي ساعدت المحقق الأوروبي على تهذيب وتشذيب النسخ الأخرى من أجل إصدار النسخة الأخيرة من هذا الكتاب الذي اكتمل بصورته التي نعرفه بها في يومنا هذا.

قبل أن نبتعد كثيراً في حديثنا عن أهمية الترجمة في عملية المثاقفة، لابد من اتفاق نهائي (حتى اللحظة) على ما تعنيه. وقد يريحنا الاعتماد –بشكل أولي– على ذلك التعريف الذي قدمه مجلس البحث في العلوم الاجتماعية للمثاقفة عام 1936 في الولايات المتحدة، القائل: «المثاقفة هي مجموع الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر ومباشر بين مجموعة أفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية للجماعة أو الجماعات». ومن المعروف أن الاحتكاك هذا غير ممكن إلا من خلال الترجمة التي، من خلال دورها الإيصالي والاتصالي، تخلق عالماً ثالثاً هو الناتج عن العالمين المختلفين المُحتَكّين ببعضهما؛ أي عالم التغييرات التي تصيب الأنماط الثقافية.

بما أنّ الترجمة أداة مثاقفة، فقد تعددت فيها الأقوال وتنوعت، مثلما تعددت وتنوعت طرائق العمل فيها كما ذكرنا آنفاً فيما يخص يوحنا بن البطريق. أما الطريق الثاني أي طريق حنين بن اسحق فيأتي المترجم بحسبه بالجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها في اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها».

يرى البعض أن الطريقة الأولى سيئة نظراً لعدم توفر الألفاظ المقابلة دائماً في هذه اللغة أو تلك، أما الثانية فهي أجود. ومع اتفاقنا مع كل رأي على حدة، إلا أننا لا نرى ضيراً في تكامل العمليتين؛ إذ لابد من محاولة إيجاد الألفاظ المقابلة في اللغة الأخرى، فإن لم تكن متوفرة، كما قيل، فلدينا القياس والنحت والاشتقاق. والعملية الترجمية تمر بالأولى لكنها تتوقف عند الثانية وتأخذ بها في نهاية الأمر ليقدم نصاً دقيقاً وقريباً من الأمانة. يبدو أن حنين بن اسحق قد وطأ في منهجه هذا لبروز التيار التأويلي الذي يرى أن الترجمة «تمر، بعد سماع القول أو قراءته، بمرحلة من انعدام اللفظ بحيث لا يبقى فيها في ذهن المترجم سوى الرسالة التي يريد المترجم إيصالها إلى المتلقي مجردة عن كل علامة لغوية قبل أن يعبّر عنها في ألفاظ اللغة الأخرى». وفي هذا نفي لمقولة الترجمة من خلال المقابلات، ويعني أن الترجمة نقل لرسالة إجمالية يعيد المترجم صياغتها في لغة الهدف. لكن هنا ينبغي الحذر من اعتماد هذه المقولة تلقائياً ومن الزعم بخلوها من العيوب، فقد لاتكون دقيقة ولاسيما في لغة القانون والاقتصاد وكثير من الفروع المعرفية الأخرى التي تفترض قرباً شديداً بين لغتي المصدر والهدف.

مترجمو عصر النهضة من العرب اتخذوا من هذه الطريقة؛ (أي إعادة الصياغة) وسيلة لترجمة عدد كبير من النصوص، فحولوا النثر إلى شعر وترجموا الشعر الأجنبي بشعر عربي مقفى. وهم بأسلوبهم هذا أرادوا إعادة ضخ الحياة في النصوص المترجمة؛ أي حياة الثقافتين المُعطية والمستقبِلة بحيث يتحول المعطى إلى مكون جديد من مكونات ثقافة الهدف(أساطير ملهمة لزكي المحاسني وقصيدة البحيرة للامارتين وغادة الكاميليا للمنفلوطي الخ)، وفي هذا تفاعل بعيد عن الهيمنة كما كانوا يرون. الحقيقة أن الترجمة على هذا النحو تفتح اللغة وبالتالي الثقافة على

الخارج أو الذات على الآخر، فيدخل فيها وتدخل فيه وتتم عملية التفاعل(التثاقف) وتتحول إلى ضامن لحياة اللغة والفكر ونموهما.

«تنطوي مهمة المترجم على أن يسمح للنص بالانتقال من ثقافة لأخرى فيبقى ويدوم، وبذلك لا يكون للنقل معنى إن لم يكن انتقالاً». ولا شك في أن النص، حينما ينتقل من ثقافة لأخرى لا يبقى كتلة صمّاء قائمة في حد ذاتها ومعزولة عن البيئة الثقافية الجديدة، وإلا تحول إلى ما يشبه الكائن الغريب ينظر إليه القارئ باستهجان ولا يقترب منه ولا يتفاعل معه، وفي أغلب الأحيان يفضل العودة إلى قراءة النص الأصلي إذا كان يتقن لغته. والأصل في انتقال النص السردي (رواية، مسرحية، قصة) إلى ثقافة أخرى ليس أسماء الشخوص ولا الأمكنة (على أهميتها) إنما القيمة والعبرة. ولهذا تفاعل الناس عندنا مع «البؤساء» و«بائعة الكبريت» و«هملت» و «الحرب والسلام» و «الجريمة والعقاب» الخ؛ أي أن الحدث بقيمته ومراميه. وعلاقات الشخوص هي التي دخلت الثقافة الأخرى بما فيها من معان وقيم إنسانية لا تفتقر تلك الشعوب إليها. وهذا من شأنه إثراء اللغة وتوسيع صيغها وإغناء مفرداتها وتراكيبها (بدون عُجمة) ويضيف إليها صوراً تندغم مع صور ثقافة الهدف وربما يخلق هذا التفاعل صوراً جديدة وهكذا.

هذه الأفكار العامة ألهمني إياها ملف هذا العدد من «الآداب العالمية» بمختلف توجهاته، راجياً أن تكون هذه الإضافة مساهمة مني في إغنائها والحث على رؤية ما نترجمه للأطفال مندرجاً في هذا الإطار، على الرغم مما يمكن قوله في خصوصية هذه العملية الخطيرة، بمعنى الهامة، فكرياً وشكلياً. ■

من الدلالة إلى المعنى

فرانسوا راستييه(*)

ت: قاسم المقداد(**)

ملخص البحث

بعيداً عن المسائل المصطلحية، يسمح لنا التمييز بين الدلالة والمعنى إبراز نوعين من الإشكاليات الدلالية: الأولى تنتمي إلى التقاليد المنطقية-النحوية، المهيمنة، بطبيعة الحال على ميدان علوم اللغة؛ أما الثانية، أي الإشكالية البلاغية والتأويلية، فتعنى بالنصوص الشفهية والمكتوبة.

وبما أن الإشكاليتين تؤديان إلى مفاهيم شديدة الاختلاف للتأويل، وأن حدود الأولى قد اتضحت، يبدو لنا ملائماً إلحاق إشكالية الدلالة بإشكالية المعنى وفقاً لمبدأ تحديد الكل للجزء، الأمر الذي يقود إلى إعادة النظر في المراعاة الأنطولوجية غير النقدية لعلوم اللغة.

(*) فرانسوا راستييه François Rastier (ولد في مدينة تولوز الفرنسية عام 1945) متخصص في علم الدلالة، ودكتور في الألسنية ومدير أبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلميةCNRS. يعمل في مجال تأويل المعنى وبعده المعرفي. مؤسس علم الدلالة التأويلي sémantique interprétative في الإطار العام لسيميائية الثقافات، وهو مدير مجلة Texto ! (ترجمنا له في العدد السابق من هذه المجلة) . وهنا تجدر الإشارة إلى الطابع المعقد لنصوص راستييه، لأنها شديدة التكثيف، لاسيما في ما يخص المدارس الفلسفية والمنطقية واللاهوتية. والحقيقة أن فهمها يحتاج إلى جهد استثنائي ومعرفة موسوعية، وقدرة فائقة على التجريد.

(**) دكتور في علوم اللغة وأستاذ الترجمة واللسانيات في قسم اللغة الفرنسية/جامعة دمشق.

المعنى حلم الجانين

إشكاليتان تبدوان كأنهما تهيمنان على التقاليد الإبيستمولوجية لعلوم اللغة في الغرب، تتعلقان بقضيتين خاصتين باللغة هما: اعتبار اللغة إما وسيلة تصور أو وسيلة اتصال. الأولى تحدد المعنى بوصفه علاقة بين الفاعل والموضوع(المفعول) ، والثانية بوصفها علاقة بين فواعل.

الإشكالية المهيمنة التي تنتمي إلى التقاليد المنطقية والقواعدية تميل إلى العلامات والتراكيب في اللغة، وتعيدها إلى قوانين الفكر العقلاني، وتتركز على عملية المعرفة cognition ويشكل الاتجاه المعرفي مآلها المعاصر.

الإشكالية الأخرى التي تنتمي إلى التقاليد البلاغية أو التفسيرية herméneutique تتخذ من النصوص والخطابات، في عملية إنتاجها وتأويلها، موضوعاً لها. ويمكننا اعتبار أنها تتركز على الاتصال: وقد قدمت البراغماتية (التي أخذت بعض الموضوعات من البلاغة البائدة) ملخصاً شديد الاقتضاب، محكوماً بالاتجاه الوضعي positivisme المنطقي الذي كان له الأثر الحاسم على ولادة هذا الفرع المعرفي عند كل من موريس Morris وكارنابCarnap.

لنتفق على أن الدلالة خاصية تعزى إلى العلامات، بينما المعنى يعزى إلى النصوص. ويمكن للمفهوم الانتقالي للسياق أن يضع هاتين الاشكاليتين في مقابل بعضهما بعض. إذا تعمّقنا بالتمييز بين المعنى والدلالة نقول إنه لا معنى للعلامة حينما تكون معزولة على الأقل، وليس للنص دلالة. لأن الدلالة تنتج عن عملية نزع السياق، كما نرى في علم الدلالة المعجمي والمصطلحية ما يضفي عليها أهمية أنطولوجية، لأن الكينونة تتميز من خلال انتمائها إلى نفسها. في المقابل، المعنى يفترض الحد الأقصى من نزع السياق من خلال اللسان (السياق يعني النص كله) ومن خلال-الحالة (التي تتحدد بتاريخ معين أو بثقافة معينة، بعيداً عن ال هنا و الآن بوصفهما مفهومان براغماتيّان) . زد على هذا أنه في الوقت الذي تُقدم فيه الدلالة تقليدياً بوصفها علاقة، يمكن عندها تقديم المعنى بوصفه مسار.

حينما يفضل علم الدلالة التأويلي دراسة المعنى فهو يتخذ من النص موضوعاً له وليس العلامة، ويعرّف النص بوصفه تأويلاً. ويمكنه الاتكاء على نوعين من النظريات: التأويل الفلسفي والتأويل التاريخي الموثق philologie (أو التأويل

المادي) . وبما أن علم الدلالة التأويلي يضطلع بوصف الاختلافات الكبيرة، فهو أقرب بطبيعة الحال إلى النظرية الثانية. وبينما تبحث الأولى عن الشروط المسبقة لأي تأويل، فإن الثانية تبحث عن تحديد آثار الممارسات الاجتماعية لتفضي إلى تصنيف النصوص.

وبطبيعة الحال، إذا كانت دراسة العلامات تتكامل مع دراسة النصوص فإن الإشكالية المنطقية – القواعدية ستختلف بشكل كبير عن الإشكالية البلاغية/ التأويلية. الأولى تتمتع بسلطة كبيرة ووحدة قوية، لأنَّ القواعد والمنطق ظلا يتطوران معاً حتى وقت قريب حول المقولات نفسها (مثل مفاهيم المقولة catégorie، والخاصيةcatégorème، والخاصية التابعة syncatégoréme، الخ) . أما الثانية فلا تتمتع بأي وحدة على الإطلاق، ولا علاقة للبلاغة بالتفسير herméneutique.

قد يكون للتجاور الذي يعود إلى عهد سحيق بين القواعد والمنطق في كنف الفنون الثلاثة trivium (القواعد والبلاغة والجدل التي كانت معروفة في القرون الوسطى) دور كبير في تحقيق هذه الوحدة. ثم استمر هذان الفرعان المعرفيان الأساسيان في بداية الدراسة العادية، والبلاغة في النهاية، أما التفسير فبقي حكراً على العلماء.

مهما يكن من أمر، فقد حافظت التقاليد الغربية على شكلين أساسيين لتعريف المضمون اللغوي:

1. عُدت الدلالة بوصفها علاقة بين مستويي العلامة(الدال والمدلول) ونظيريّها (المفهوم والمرجع) . وحتى لو تم توجيه هذه العلاقة فإنها تبقى سكونية ومُنَمّطة يُعَبَّر عنها منطقياً .في السيميائية المنبثقة عن التقاليد المنطقية-القواعدية التي كان يتم الاستناد إليها في تلك المرحلة، يُعَرَّفُ التأويل بوصفه علاقة تَصَوُّر بسيطة أو مركبة.

2. ويُعَرَّف المعنى بوصفه مساراً بين مستويي النص (المضمون والتعبير) ، وضمن المستوى نفسه. والمسار عملية ديناميكية تخضع إلى معايير متغيرة تبعاً للحالات الخاصة والممارسات المُرَمَّزة. وقد أضفت الممارسة على المعنى صفة المعيارية على الرغم من أنه ليس تحصيل حاصل (مُعطى) إنما نتاج مسار تأويليّ.

لا شك في أننا غير قادرين على التمييز بين مفهوميّ المعنى والدلالة بشكل منتظم أو دائم مع أن تاريخهما ليس نفسه. سنرى أن مفهوم الدلالة مرتبط بالإشكالية

القواعدية للعلامة ومنطق الدلالة المباشرةdénotation اللذين يجمعهما نموذج أرسطو في كتابه Péri Herménias .

في المقابل، ربما يعود منشأ المعنى إلى التفسير (الهيرمينوطيقا) القديم (ولاسيما التحليل التفسيريallégorèse في قراءات الرواقيين لهوميروس) .وهو يؤدي، في سياق جديد، إلى نظرية المعنى المزدوج للكتابة عند سان بول، والمعنى الثلاثي عند أوريجين يؤدي إلى نظرية المعاني الأربعة عند توما الإكويني. في التأويل المُجَدّد تم ترتيب المعاني عبر التمييز بين النمطين (القواعدي والتقني) ومراحل التأويل (الفهم، الشرح، التطبيق) .

في الجزء الأول من هذه الدراسة، سنسعى إلى بيان الكيفية التي ننتقل من خلالها، إذا جاز التعبير، من علم دلالة الدلالةsémantique de la signification إلى علم دلالة المعنىsémantique du sens عبر التفكر في التأويل.[1]

1.فكرة الدلالة والعلاقات السيميائية الثلاث

1.محاولة في تعريف الدلالة

لا شك في أن امتلاكنا لفكرة الدلالة الحديثة كما شاعت في مختلف السياقات النظرية في فلسفة اللغة وبعدها في النحو ثم في الألسنية يعود إلى المنطق الحديث الذي ساد القرن الثاني عشر.

ويعود إلى نحويي عصر الأنوار الفلاسفة الكف عن عزو الدلالة إلى المنطق بل إلى النحو، وتمييزها عن المعنى. يؤكد ديمارسيهDumarsais أن «الفضل يعود إلى النحو في نشر دلالة الكلمات واتجاه استخدامها في الخطاب» (Traité des tropes, I, ٧) . وتبعه في مثل هذا القول بوزيه Beauzée في مقالته «معنى الموسوعة المنهجية».

في المدرسة التأويلية الألمانية إبان عصر الأنوار (من إرنيستي Ernestiإلى شلير ماخر Schleiermacher) ، نشأ تمييز مشابه جزئياً بين Sinn (دلالة) و Bedeutung (معنى) . في كل الأحوال، تُعرف الدلالة بوصفها شكلاً ثابتاً ومستقلاً أو لا يرتبط

---

(1) لمقابلة الدلالة بالمعنى بعد أعمّ وقد يشمل سيميائيات أخرى. ويبدو أنها تتقاطع مع التمييز بين الكتابة الإيقونية iconographie، وعلم الإيقونة iconologie، الذي اقترحه Panofsky .(Essaisd'iconologie, 1967, p. 26)

كثيراً بالسياقات، بينما يتغير المعنى وفقاً للسياقات، ولا يُعرّف بالنسبة إلى علامة معزولة.

في التقاليد المنطقية، غالباً ما تدمج الدلالة بفهم (أوintension) المفهوم الذي تدل عليه الكلمة، ويقابل الدلالة المباشرةextension . وفرضية فريج القائلة إنّ الدلالة تحدد الدلالة المباشرة شاهد على هذا: «من الطبيعي أن نشرك بالعلامة ما تسميته دلالة العلامة Sinn، إضافة إلى ما يمكن تسميته دلالتها المباشرة، Bedeutung، حيث توجد صيغة الدلالة المباشرة للشيء. (1971, p. 103) . وعلم الدلالة الذي يطلق عليه اسم علم الدلالة الإدراكي المعاصر contemporaine sémantique intensionnelle يدرس الدلالةSinn كما سبق تعريفها.

بعد أن تخلى علم الدلالة المعرفي sémantique cognitive عن إشكالية الدلالة المباشرة، ركز اهتمامه على مسألة العلاقات بين المفاهيم في كنف الفئة catégorie أو الرتبة الواحدة. وقد اعتمد مفهوم النموذج الأولي prototype ،استناداً إلى أعمال روش Rosch في علم النفس، والذي يعرفه تارة بوصفه نموذجاً مُفضلاً أو قاعدة (البطة، على سبيل المثال هي النموذج الأولي للعصفور) ، وطوراً بأنه نمط مجرد تكون مختلف أعضاء رتبته عبارة عن مظهورات occurrences مركزية أو محيطية (قد تكون البطة النموذج المركزي لفئة العصفور، والنعامة نموذجه المحيطي) .

بالنسبة لمكانة الدلالات هناك ثلاث قضايا تبقى عالقة: هل تنتمي الدلالة إلى الألسن أم إلى اللغات أم إلى المضامين الذهنية؟ هل ترتبط بالتعبير اللغوي للمفاهيم أم مستقلة عنه ؟ كيف ترتبط بالمعني وفقاً للفرضية الأولى وبالدلالة المباشرة في الفرضية الثانية؟ عموماً، يرى كُتّابُ مدرسة علم الدلالة المعرفي أن الدلالات مضامين عقلية لها طابع كليّ، إما من خلال الأوليات primitives التي تكوّنها (كما زعم كل من روجيه شانكRoger Schank بالنسبة للذكاء الصناعي أو آنا فيرزبيكاAnna Wierzbicka بالنسبة للألسنية) أم من خلال العمليات التي تشكلها.

2. الإشكاليات

سواء عُرِّفت الدلالة في إطار منطقي متميز عن الدلالة المباشرة أو في إطار لغوي متعارض مع المعنى، ينبغي ردها إلى مختلف النماذج الدلالية الخاصة بتقاليدنا.

أ- الثلاثية: النموذج المهيمن تحدده ثلاثية الأصل الأرسطية: الكلمة/المفهوم/ الشيء. بداية الهيرمينيتيكا التي ما تزال مثيرة للجدل وأعيد النظر فيها مئات المرات، تقدم لنا نموذجاً ثلاثياً يضع بوضوح مختلف العلامات الصوتية والمكتوبة في مقابل شمولية حالات النفس والأشياء: وهنا يكمن أساس الشمولية التقليدية في علم الدلالة. وقد أعاد توما الإكويني صياغة هذه الثلاثية على النحو التالي: «الكلمات هي علامات الأفكار والأفكار أشباه الأشياء. ومن هنا ينتج أن الكلمات ترجع إلى الأشياء التي تحددها المفاهيم» (Somme théologique, I - ap, 2-13, a1, resp.) .

الثلاثية السكولاستية التي تقول بها النحويات العامة لكل من أوغدن وريتشاردز Ogden et Richards (1921) وليونز Lyons(1978) استمرت حتى أيامنا هذه لكن بأشكال مختلفة. وبقيت شديدة الحيوية في فلسفة اللغة. الثلاثية الأرسطية، مثلها مثل الأفكار اللغوية المهيمنة في مجال الأبحاث المعرفية المنتمية إلى فلسفة اللغة، تشكل إطاراً مفهومياً لبرامج البحث. على سبيل المثال، فيليب جونسون ليرد Philip Johnson-Lairdيعرّف هذا الهدف العام بقوله «كل ما فعله المناطقة هو ربط اللغة بنماذج متنوعة الأشكال ؛ أما علماء النفس فلم يربطوها إلا بذاتها. الواقع أن الأمر يعني هنا بيان الكيفية التي تحيل اللغة نفسها ومن خلالها إلى العالم عبر الروح»(1988، p. 66) .

ب ـ الدليل L'indice: النموذج الدلالي التقليدي الآخر يمكن تسميته بالنموذج الدليليindiciaire .بعد أن أعاد أرسطو صياغة النظرية البلاغية للدليل، عرّف العلامة sêméion على النحو الآتي: العلامة تسعى إلى أن تكون مقدمة برهانية أو ضرورية أو محتملة.الشيء الذي يؤدي وجوده أو ولادته إلى وجود أو ولادة شيء آخر سابق له أو لاحق عليه، هو ما يشكل علامة الولادة أو الوجود»(Premiers Analytiques, II, 27 ; 70 a, 71) . هذا التعريف يلخّص نموذجاً دليليّاً حافظت عليه نظرية العلامات الطبيعية عند القديس أغسطينوس (signa naturalia، انظر على نحو خاص

(De doctrina christiana, II, 1, 2) واستمر في النحويات العامة (من بور رويال Port-Royal، إلى كونديّاك Condillac وتراسي Tracy، ومفهوم الظواهر والمقولات phanéroscopie عند بيرس Peirce وصولاً إلى فلسفة الروح.

لكن ليس للكلمات والألسن أي دور في النموذج الدليلي indiciaire، أو على الأقل لا تحتل فيه مكانة خاصة.

ج ـ المرجعية والاستدلال: ثمة علاقتان جوهريتان ترتبطان بالثلاثية والدليل هما المرجعية la référence والاستدلال l'inférence، وكل منهما يؤسس لنمط من الدلالية(علم الدلالة) وصيغة للتأويل.

تعد دلالية المرجعية هامة بالنسبة لتقاليدنا الميتفيزيائية، لأنها تصف الشروط اللازم توفرها لتقول اللغة ما هو صحيح، وقد شغلت فلسفتنا منذ كتاب أفلاطون (كراتيل) ولغاية كتاب كوين Quine الموسوم Word and Object وكتاب فوكو: الكلمات والأشياء Les mots et les choses. وقد تمت العودة إلى الثلاثية الأرسطية بالإجماع حتى يومنا هذا لأنها تشكل منظومة - هدفاً للمرجع. ومن بين حركتيها المتمثلتين بالانتقال من الدال إلى المفهوم، ومن المفهوم إلى المرجع، فُضِّلت الأولى على الثانية لأن الحقيقة تُعرَّف تقليدياً بوصفها توازن الواقع مع الفكر adaequatio rei et intellectus.

العملية العقلية التي تؤسس المرجعية تتميز عن العملية التي (تؤسس) الإحالة الدليلية التي يمكن تسميتها: الاستدلال inférence . المرجعية تقيم علاقة بين نوعين من الواقع هما نوع المفاهيم ونوع الأشياء. في المقابل، الاستدلال يربط بين وحدتين تنتميان إلى الواقع نفسه، أي بين شيئين، بحسب النظرة الإرجاعية الساذجة للدليل، أو تربط بين مفهومين، بحسب وجهة النظر الذهنية mentaliste.

بما أنّ الاستدلال يشترك مع المرجع في كونه موجهاً، فإن العلاقات لا تحظى بالمكانة نفسها: الكلمة المكررة relatum سابقة، بينما الأخرى لاحقة – زمنياً وسببياً أو لأسباب أخرى، بالتالي نقول إنّ الأولى هي علامة الأخرى، كما الغيم علامة المطر. وبقي مفهوم كلمة العلامة هذا شائعاً وقابلاً للفهم بمعزل عن مفهوم منظومة العلامات؛ أي من دون علاقة خاصة تربطه بالألسن langues .

د. الاختلاف: لتحديد شروط وجود دلالية sémantique تتعلق بتمييز الألسن الخاصة، لا بد من دراسة إشكالية الاختلاف. لا شك في أن الإشكالية الخاصة

بالدلالية الألسنية(علم الدلالة الألسني) ستتشكل من خلال التفكير بالترادف. وكان بريال، مؤسس علم الدلالة في فرنسا، يرجع إلى ما يسميهم آباء مدرسة كوندياك(1897، p. 255) ، والكتاب الذين خطوا في ترادفية la synonymique عصر الأنوار أصل المفهوم السوسيري saussurien للقيمة. وهي مسألة رئيسية في ما نقول: الدلالة ليست (أو ليست فقط) متكونة من خلال الاختلاف بين الأشياء، أو من خلال الاستدلال بين المفاهيم، بل أيضاً وأولاً من خلال الاختلاف بين الوحدات اللغوية. وهو ما سيسمح بنشأة نظرية القيمة عند سوسيرSaussure التي تسمح، من خلال علاقتها بالدلالة، بالقطيعة مع الحتمية التقليدية على المستوى الذهني المستقل إزاء المستوى اللغوي، لكنه سابق في وجوده على هذا المستوى وأرفع منه. هذه الوحدات اللغوية تفرض تمييزاً بين المدلول والمفهوم[1].

ولا محيد عن هذا التمييز إذا اتفقنا على الطابع الاختلافيّ للوحدات اللغوية، ولا سيما الطابع النافي للتعارضات التي تحددها السلبية بشكل شديد. وهذا يعني بالنسبة للدلالية (علم الدلالة) الاختلافية، إنّ مدلول الألسن، الذي يضطلعُ بدور عملياتي صرف ويخلو من أي مضمون تصوري eidétique، لا يكمن في المفاهيم، وبشكل أعمّ، لا يتكون من تصورات.

3. تطور إشكالية القيمة

يمكن تلخيص التطور الدلالي انطلاقاً من سوسير بمراحل أساسية أربع.

1- حينما درس الدلاليون (المتخصصون في علم الدلالة) إبان القرن المنصرم تاريخ دلالية الكلمات، لاحظوا! أن دلالة الكلمة تترافق في تطورها مع تطور ما يجاورها من كلمات في كنف الرتبة الدلالية نفسها، ما أدى إلى بروز مبدأ عام أُطلق عليه اسم قانون التوزيع loi de répartition.

2- إن تعريف سوسير للدلالة بوصفها قيمة ناتج عن الطابع المنتظم للألسن. وهو في الواقع ينقل مفهوم التوزيع من التطورية diachronie إلى التزامنية synchronie: وبذلك فهو يحدد دلالة الكلمات في كنف نموذج تزامني.

3- في مرحلة ثالثة، يمكننا؛ بل علينا تعريف القيمة في سياق مُحَدَّدٍ. في الجناس antanaclase، على سبيل المثال، ترد الكلمة بمفهومين مختلفين متتابعين. ربما نظن

(1) أعاد يلمسليف صياغتها من خلال المقابلة بين الشكل والجوهر اللغويين.

أن القيم السياقيّة لا تقوم إلا بتعديل ثانوي للقيمة في اللسان. الواقع أن القيمة، على العكس، تكتسب تحديداً مضافاً في السياق، ويمكن إلغاء أية سمة لغوية محددة في اللسان أو إعطائها طابعاً افتراضيّاً من خلال السياق، سواء أكان محلياً (موضعياً) أم شاملاً. ونظرية السيمات المرتبطة sèmes afférents (المؤلف، 1987) قد تمت صياغتها بغية توضيح هذه الظواهر.

4- أخيراً، يمكن تعريف القيمة بوصفها نتيجة موضعية لمسار تأويلي شامل: فربط المقاطع المتوازية يسمح لنا بخلق قيم جديدة تفاضليةcontrastives ، وقواعد ملاءمةrégimes de pertinence من خلال الانتشار الدلالي المشترك الذي تؤدي إليه عملية إعادة التسييق recontextualisation، لكن، حتى لو بقينا ضمن المرحلة المعجمية، وهي الحد العادي لنظريات القيمة، علينا الاعتراف بأن تمييز القيم في هذه المرحلة يرتبط بالبنى النصية.

4. من أجل توحيد إشكاليات الدلالة

إذا كان المناطقة logiciens يفضلون المرجعية، والنظريات البراغماتية تفضل الاستدلال، فإن علم الدلالة الألسني الذي ينتمي إلى التقاليد البنيوية يفضل الاختلاف: هذه التقابلات في كنف الرتب الدلالية وبين الرتب الدلالية نفسها هي التي تسمح بتحديد المضامين المعجمية. لقد صاغ علم الدلالة المعرفي جزئيا إشكالية الاختلاف من خلال إدخال عدم المساواة الكمية بين أعضاء الفئة (أو الرتب المعجمية) أو الاعتراف بها، ومن خلال إدخال أشكال من التدرجية graduialité في تنظيم الفئات، لكن بما أن علم الدلالة الألسني مرتبط بأنطولوجيا معينة فهو لا يتصور تعريفاً علائقياً «للمفاهيم».

الخلاصة التي اقترحنا مبدأها (انظر،1991،الفصل الثالث) تنطوي على تعريف الاستدلال والمرجعية بالاختلاف، وألحقنا إشكاليات الدلالة بإشكالية المعنى، وأخيراً، قبول التأثير الكليّ (النص) على الموضعي (العلامات) .إذاً نحن إزاء معالجة الاستدلال والمرجعية في إطار دلالية تفاضلية sémantique différentielle. وتتم دراسة الاستدلال في مرحلة ميكرو دلالية من قبل نظريات السيمات المرتبطة sèmes afférents (السيمات التي تتحكم ضرورة السياق بنشأتها) على النقيض من

السيمات الأساسيةsèmes inhérents الموروثة عن الظهور occurrence لعدم وجود النمط) . المسارات التأويلية التي تعظِّم من شأن هذه الضرورات يمكن أن تضم كل أنواع الاستدلالات (أي إنها تربط المعارف المتنوعة بمرحلتيّ الجملة والنص) .

علم الدلالة التفاضلي يعالج المرجعيّة بدايةً عبر وصف القيود الدلالية على التصورات. فالصور الذهنية، على نحو خاص، هي المُكَمّلات corrélats النفسية للمدلولات. عندئذٍ تصبح مسألة المرجعية مسألة تكوّن الانطباعات المرجعية التي تستدعي تعاوناً بين علم الدلالة وعلم النفس.

إذا جمعنا إشكاليتيّ المرجعية والاستدلال في إشكالية الاختلاف، بعد ذلك لا بدَّ من تقديم مقترحات لجمع إشكاليات الدلالة الثلاث في إشكالية المعنى. وما أن يتم نقل إشكالية الاختلاف من المرتبة الاستبدالية paradigmatique إلى المرتبة التتابعية syntagmatique فإنها تتجاوز قضية الدلالة لتنفتح عندها مسألة المعنى. في المرحلة الميكرو دلالية تظهر أولوية إشكالية المعنى في كون أن السيمات sèmesالضرورية ليست متحققة إلا تبعاً لإجازات أو قواعد سياقية، وهو ما يضع الدلالة في نهاية المطاف تحت رقابة المعنى.

كما يمكن لإشكالية الاختلاف أن تقوم بدور الوسيط إذا نقلناها من (محور) الاستبدال إلى (محور) التتابع، ومن الكلمة إلى النص بشكل يوضح تكوين الأشكال الدلالية في فئات. وبالفعل فإننا حين نصل إلى مرحلة النص سنجدُ العلاقات الأساسية الثلاث: **المرجعية، والاستدلالية والاختلافية** مصحوبة بتغيرات إعرابية هامة.

أ - لا شك أن البحث في أمر المرجعية صعب. فالنصوص المسماة «نصوص غير تخييليةnon-fictionnels» تُطرَح مشكلة الحقيقة مع مرحلة القضية proposition. لكننا لا نزعمُ أن للنص قيمة الحقيقة إلا إذا كان مكتوباً بشكل مثالي، ويتألفُ من قضايا حقيقية.أما بالنسبة للنصوص «التخييلية» فينبغي دراسة موضوع الواقعية (ليس بالمعنى الفلسفي للعبارة وكما استُخدم في النقد الأدبي) تبعاً لصيغتها المحاكاتيّة والانطباعات المرجعية الناجمة. لكن يبدو لزاماً علينا تجنّب التعارض بين «التخييل» و«اللا تخييل» المعتبر كتحصيل الحاصل والمُستَخدَم كحتمية (كما في Text Encoding Initiative، على سبيل المثال) طالما أنه يُفسدُ أشكال المُحاكاة. وبما أننا

لا نتفق مع هذه التوقعات المُضمَرة، نفضل عدم الخوض في قضية الحقيقة: فالنص من الناحية الفيلولوجيّة، ليس صحيحاً ولا خاطئاً بل ينظر إليه على أنه أصيل أو غير أصيل. قضية الصحة (الحقيقة) ترتبط بفروع معرفية أخرى (التاريخ، اللاهوت وغيرهما) يقوم كل فرع منها بمعالجتها بطريقته.

من جانب آخر، ينبغي على قضية التصوّر أن تترك المجال لقضية الانطباع المرجعي. فللنص صيغة محاكاتيّة[1] mode mimétique ويحدده النوع الذي ينتمي إليه. والتعارض بين النصوص التخييلية وغير التخييلية ليس بديهياً على الإطلاق، فأيّ نص يمكن عدّه تخييلياً إذا نظرنا إليه من خلال تشكّل الانطباعات المرجعية. لكن لا بد من تحديد الكيفية التي تتمكن من خلالها النصوص التي تزعم الحقيقة، سواء أكانت دينية sapientiels أم فلسفية أم علمية، من بناء نصها بشكل يمكنها معه سنّ محاكاة نوعية.

ب - عالجت النظريات المعرفية instructionnelles للمعنى الاستدلال في المرحلة النصيّة (أشهر هذه النظريات هي نظرية علم الدلالة الإجرائي la sémantique procédurale) : فهي تستند إلى صورة القواعد المعلوماتيّة للإنتاج (إذا كانت س، إذاً ع)، وترى في التأويل نوعاً من الحساب الاستدلالي calcul inférentiel[2]. نظرية الملاءمة la pertinence (Sperberو Wilson) أضافت إليها المبدأ القبلي للاقتصاد المعرفي بهدف ضبطها وإمهالها. النظريات المعرفية للدلالة المنحدرة من هذا التيار، مثل نظرية إيكو Eco مثيرة ومحدودة، لأن مفهوم المعرفة أقوى بكثير. وإذا كان التأويل المضبوط قادراً على أن يتضمن إجراءات، فهذا لا يعني أن يُختَزَلَ فيها: وتبقى مشكلة تحديدها، والمطالبة بها وهرمنتها hiérarchiserوتكييفها مع أهداف الممارسة الجارية.

(1) نقترح ثلاث صيغ للنصيّة: تكوينية، ومحاكاتيّة، وتفسيرية. وهي صيغ لا يحددها نموذج مجرد للعلامة التي قد يُشتقّ منها نموذج للاتصال يرتبط بالأقطاب الثلاثة: المرسل والمرجع أو المتلقي، بل عبر معايير عملية أولها النوع، تُجبر على فهم النص وإنتاجه، مثلما هو حال تشكل الانطباعات المرجعية.

(2) ترتبط إشكالية علة اللغة النفسي أيضاً بهذا التيار. وترتبط الأبحاث بتصنيف الاستدلالات وتسلسلها، في الفرضية القائلة بأن فهم النص هو شأن الحجاج.

ج - في المرحلة النصيّة تدخل إشكالية الاختلاف في إطار تقسيم الأشكال الدلالية إلى فئات. وتهدفُ الإجراءات التأويلية، مثل تقريب المقاطع المتوازية أو خلق التشابهhomologation، إلى جمع أجزاء النص لاختيار السمات التمييزية القادرة على تحديده من خلال وضعه في سياقات جديدة أو أدق من سياقاته السابقة.

إن ربط إشكاليتي الدلالة والمعنى ببعضهما شرط لازمٌ لكنه غير كافٍ من أجل إعادة تجميع علوم اللغة. في الواقع ترتبط شرعية التأويل بقضية التمييز pertinence لأنها تتحكم بفرز الوحدات، ولاسيما الوحدات الدلالية. لكن «اللسان» يخلو من مثل هذا التمييز، لأنه يقترح سلسلة من الاحتمالاتvirtualités، ويحتفظ النص بقسم آخر منها، لكن هذه الاحتمالات لا تتحقق في وحدات لغوية إلا في التأويل ومن خلاله. نقول بإيجاز إنه لا يمكن تعريف التمييز الدلالي إلا من خلال الممارسة التأويلية.

إذا كانت مهمة إعادة التجميع التأويلي لعلوم اللغة تقوم على ربط إشكالية العلامة بإشكالية النص، فلا بد في نهاية المطاف من تحديد مفهوم المسار التأويلي: رسم مسار تأويلي في مرحلة النص يفرضُ تعاون الإشكاليات الدلالية مع بعضها من أجل التعرف على التنوع السيميائي الخاص باللغات من ناحية، من أجل تحديد العمل السيميائي الخاص بالنص الذي يحدد صيغته المحاكاتيّة من ناحية أخرى.

2. التأويل

يجب التنبه إلى أن كلمة «تأويل» interprétation تُحيل إلى مفاهيم تختلف كثيراً تبعاً لاختلاف الفروع المعرفية وإشكاليات العلامة والمعنى: الإشكالية المنطقية- القواعدية أنتجت مفهوميّ التأويل المنطقيين: علم التراكيب syntaxe وعلم الدلالةsémantique مفهومان يختلفان عن المفاهيم الناشئة عن الإشكالية البلاغية/التأويلية.

التصوّر والتأويل

تقوم مفاهيم الدلالة أساساً على علاقة التصوّر (من هنا التشبيهات الدارجة نحو :غطاء شفاف، شفافية، مرآة) على صعيد العلامة. بينما تستند نماذج المعنى إلى العمل التأويلي action d'interprétation على صعيد النص: النص (لا) يصوّر الأشياء ولا العالم إنما يحاكيهما بمعزل عن التوافق الاجتماعي وأشكال الافتراض والأحكام العامة المسبقة doxa.

الوحدة الأساسية	العلاقة الأساسية	الفرع المعرفي
العلامة	تصوّر	منطق، قواعد grammaire
الجملة	تصوّر	sémantique vériconditionnelle
	تأويل	براغماتية
النص	تأويل	بلاغة/تأويل rhétorique/herméneutique

نلاحظ في الجدول أعلاه الموقع الغامض للجملة بسبب انتمائها إلى الإشكالية المنطقية-القواعديّة، بعد أن اختُزلت إلى قضية واحدة أو عدة قضايا، لكن إذا نُظر إليها كمرحلة فتراها تنتمي إلى الإشكالية البلاغية / التأويلية rhétorique / herméneutique.

2.ثلاثة مفاهيم للتأويل

بما أن التقاليد القواعدية لم تُنتج مفهوماً خاصاً بالتأويل، فهي تستندُ تقليدياً إلى المنطق[1]. ومن ناحية أكثر تقنية لا بد من تمييز المفهومين المنطقيين للدلالة: المفهوم التركيبيsyntaxique والمفهوم الدلالي sémantique.

* المفهوم التركيبي يجعل المعنى نتيجة لتأويل معين (بالمعنى التركيبي للعبارة أي بمعنى الترقنة transcodage.

عندها يجب افتراض فرز ما هو تركيبي عما هو دلالي من جهة، ومن جهة أخرى، افتراض تجانس في الأشكال (الاتجاهات الشكلانية التركيبية والأشكال الدلالية، التي عموماً ما تكون شكلية propositionnel، مثلما هو حال الشكل المنطقي عند شومسكي) التي تنحدر من النموذج الشكلي نفسه. وبالتالي فإن التأويل

(1) إذا شكلت المقاربة المنطقية لغة منذ أرسطو، فقد سمح لنا هذا القرن بوضع شكلنة ترتبط بتطور المنطق الشكلي (مونتاغ) .

يُختَزَلُ إلى ترميز transcodage للغة «الطبيعية» في لغة مصطنعة.. عندها لا يجوز أن ندهشَ أن يختزلَ علم دلالة المعنى (intensionnelle) عند مونتاغ Montague على سبيل المثال، إلى مجرد نقل حرفي للتركيب syntaxe.

* المفهوم الدلالي (الناجم عن التقاليد المنطقية) يستند إلى علاقة تصور بين الرموز المنطقية والأشياء، لكنه لا يقدم أية ضمانة لغوية، ولا ينتمي إلى الألسنية طالما أنه يقوم على أنطولوجية خفية، مثل إمكانية تصوير الأشياء برموز وبحالات أشياء من خلال الأشكال propositions .

* في المقابل، تقود فكرة البلاغة/التفسير إلى تعريفٍ غير منطقي للتأويل: حتى وإن استطاعت وصف عمليات عقلية، فهي لا تستند إلى المنطق إنما إلى العلوم الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

يُنظر إلى التأويل أساساً بوصفه مساراً في نص أو أداء سيميائياً. وهذا يفترض وجود أربعة عناصر تجاهلتها المفاهيم التركيبية والمنطقية-الدلالية للتأويل: (1) فاعلٌ مُحَدّد يؤول، (2) ممارسةٌ اجتماعية معيّنة، وبالتالي (3) فهو يؤولُ فعلاً و(4) وما هو موجود في الزمن temporalité .

* المعنى: لا يمكن للتعارض بين الدلالة والمعنى أن يكون كافياً للتدليل على وحدة مفهوم المعنى. وقد وضع كل من ديمارسيه وبوزويه في مقالتهما «معنى الموسوعة (1765، XV, p. 16) الدلالة في مقابل المعنى كما وضعا مضمون الكلمة المعزولة في مقابل مضمون كلمة في سياق عبارة أو جملة. أما المعنى النصي فنرى فيه - إذا صح التعبير- ما يرمز إلى الفصل بين المعنى القواعدي grammaticale والمعنى التفسيري herméneutique . ونتصور أن هذين النحويين قد عملا على الفصل بينهما عن سابق قصد وبما يتناسب مع برنامج عصر الأنوار[1] .

المعنى بوصفه ظاهرة سياقية

رأينا في علم الدلالة المعجمي أنه بوسعنا القول إن الدلالة هي مضمون الكلمة المفترض أنه ثابت، أما المعنى فهو مفاهيم هذا المضمون أو استخداماته في السياق: وبالتالي فإن الدلالة هي نمطٌ متكون انطلاقاً من المعاني التي نلاحظها في الخطاب، والتي تتمتع بمكانة الظهورات occurrences. يرى المنظرون الكلاسيكيون وقبلهم

(1) بعد الثورة استبدل فونتانييه المعنى الروحي بالمعنى العقلي.

بعض نظريات النماذج المعجميّة الأوليّة prototypes أنه كان للكلمة دلالة خاصة وثابتة أو على الأقل دلالة مُفَضّلَة تحدّد تغيرات المعنى أو مفاهيمه بالنسبة لهذه الدلالة، بوصف هذه المتغيرات أو المفاهيم غالباً ما تُعَدُّ طارئة على هذا الجوهر، أو بتعبير أكثر حداثةً، هي معانٍ محيطية للمعنى الأساسي core-meaning أو النموذج الأولي.

لقد كانت الكلمة مرهونة بنموذج المرجعية، وبالتالي فهي غير قادرة على توضيح المعنى أو تفسير سبب وكيفية تغيرها بتغير السياق، حتى لو افترضنا أن الدلالة فيها مشوهةً. إذا أرجعنا المعاني المعجمية إلى النصوص التي تظهر فيها، ثم أرجعنا هذه النصوص إلى الأجناس والخطابات التي ترتبط بها، علينا أن نعترف بأن «المرجعيات» تبقى رهن codifiées المعايير التي تتحكم بها.

في نهاية المطاف، قد تكون التراتبية بين المعنى والدلالة معكوسة. فالمعنى ليس دلالة صحّفها السياق: كما أن الدلالة ليست نمطاً مشوهاً بأشكال متنوعة في ظهوراته occurrences التي تشكّل المعاني، بل معنى عاد إلى طبيعته بعد تحريره من سياقه. عندها يصبح النمط مجموعة من المفاجآت، وملخصاً اتفاقياً للظهورات التي اتفق على أنها ملائمة لتعريفه. وسنرى لاحقاً أن العلاقة (الأونطولوجية) بين النمط والظهور لا تناسب أبداً إشكالية النص.

المعنى بوصفه ظاهرة نصيّة

ثمة تعارض يتعلق بمراحل الوصف حينما نتحدث عن دلالة الكلمة ومعنى النص، عندها فإن التمييز الثاني يعكس التمييز بين الإشكاليتين المنطقية-النحوية من جهة والإشكالية التفسيرية/ البلاغية، من جهة أخرى.

دعونا الآن نحدد مراحل الوصف. من الغريب أن غالبية نظريات الدلالة لم تتجاوز حدود العلامة المعزولة، لأنها ليست سوى حدث مصطنع artefact. والعلامة المعزولة لا يمكن ملاحظتها تجريبياً، وما عزلُها سوى قرار منهجي. في المقابل فإن الملفوظات التجريبية هي عبارة عن نصوص مشفوهة أو مكتوبة، أو مقاطع من هذه النصوص.

مع أن الجملة تحتل موقعاً وسطاً بين العلامة والنص، إلا أنه يُنظَرُ إليها تقليدياً انطلاقاً من العلامة وليس من النص. لا شك في أنَّ البراغماتية حاولت وضع شكل

من السياقية contextualité، إلا أن علاقة التصوّر التي تحدد المعنى الحرفي بقيت أساسية. والواقع أنه يمكننا استنتاج المعنى المُشتَق[1] انطلاقاً من المعنى الحرفي. بشكل أعمّ نقول إن التباس مفهوم السياق سببه أنه يشكل نسبياً منطقة امتداد لمجال المعنى والجملة، بينما هي تضييق لمجال النّص.

المعنى و التدلال semiosis

هذه النقطة تُلزمنا بإعادة تعريف التدلال semiosis. ينبغي إحالة هذه العملية (أي عملية التدلال) إلى مستويي المضمون والتعبير للنصوص وإلى الأداءات السيميائية الأخرى، وألا تحدد بوصفها علاقة بين دال العلامة ومدلولها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب ألا يتم تحديدها من خلال علاقة منطقية لمجرد أنها قابلة للصياغة كما هو حال الاستدلال في التقاليد القصدية intentionnaliste[2]، أو الافتراض المسبق المشترك في التقاليد البنيوية. أخيراً، لايشكل الدال نقطة انطلاق تلك العملية على الرغم مما تقوله النظريات الاستنتاجية inférentiellesأو التشاركيّة associationnistes لأنه هو نفسه يحتاج إلى من يُعتَرَفَ به.

بعبارة أخرى، العلاقات التي تقيم المعنى تنتقل من مدلول إلى مدلول كما تنتقل من مدلول نحو الدال. كما تُعرِّف علاقة ربط الدال بالمدلول انطلاقاً من شبكة العلاقات القائمة بين المدلولات في كنف النص – معتبرين الدالات كمؤولين تسمح ببناء بعض هذه العلاقات. وننظر إلى هذه العلاقات بوصفها مساراً موَجَّهاً. ولا شك في أنه يمكننا تمييز قدر من أنواع التدلال[3] sémiosisوأنواع المسارات الأوليّة، لكن لابد من الإشارة إلى أن العلامات كلها لا تخضع للمسار نفسه.

---

(1) البراغماتية، في تعريف المنطق الوضعي لها، تعمل على الإشكالية المنطقية–القواعدية، كحال نظريات الحجاج في اللسان.

(2) في الدراسة التاريخية يستخدم مصطلحا «الوظيفية» و«القصدية» للدلالة على نموذجين لكتابة التاريخ. في الأصل، تحيل كلمة «الوظيفية» إلى أحد تيارات العلوم الاجتماعية الذي مثله مالينوفسكي، أما كلمة «قصدية» فتحيل فوراً إلى الظواهرية. الأولى تركز على أفعال الأفراد بوصفها تحقيقاً لإرادتهم، ومقاصدهم، أما الثانية فتشدد على السياق التاريخي وتسلسل الأحداث.

(3) أي عملية ربط الدال بالمدلول. والمصطلح العربي أخذناه عن: طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، المركز الثقافي العربي،ط1، 2006.

أخيراً، لا يمكن تحديد التدلال إلا بوصفه نتيجة للتأويل وليس انطلاقته. وتبدو عملية تمييز الدوال signifiants تشكل أحد مداخل المسار التأويلي، لكنه مدخل مسبوق بالتوقعات والتخمينات التي يحددها العقد الخاص بالجنس النصي للممارسة الجارية. كما يبدو هذا التمييز نقطة عودة.

إن إعادة تعريف التدلال على هذا النحو تعيده بالضرورة إلى مفهوم المسار التأويلي. بتعبير آخر، ليس المعنى ناتج ترميز codage مسبق من شأنه ربط الدال بالمدلول ربطاً دقيقاً أو برتبة من المدلولات (لأن اللسان ليس مجرد قائمة) : المعنى ينتج عبر مسارات تميّز discrétisent المدلولات وتضمها إلى بعضها بعض مروراً بالدوال.

كما أن دلالة الكلمة، بالنسبة للألسني- الفيلولجي philologue تمتزج بتاريخ تأويلاتها.. أما بالنسبة للمتحدث، فهي تختلط بالتقاليد الملفوظية والتأويلية التي يضعها فيها ويستمر فيها على طريقته. لكنها لا تُختزَل، في أيّ حال من الأحوال، إلى علاقة بين العلامة والمفهوم والشيء، ولا حتى التعريف القليدي للعلامة بوصفها شيئاً يحل محل شيء آخر aliquid stat pro aliquo نسعى إلى تأسيس السيميائية عليه (cf. Eco, 1992) .

إجمالاً، العلامات عبارة عن تأويلات مُشيّأة réifiées ،ولكي نكون أكثر دقة نقول هي لحظات تلك المسارات التأويليّة التي تربط تصورات عقلية بتلك الإدراكات الخاصة التي نطلق عليها اسم العلامات.

المسارات التأويلية والتدلال sémiosis

نأتي هنا إلى المسألة الأساسية التي غالباً ما أُشيح النظر عنها مع أنها تتحكم بتوحيد التفسير herméneutique والفيلولوجيا: كيف نتصور وحدة مستويي اللغة، وهي خليط غير مقبول من المحسوس والمفهوم ؟ يمكننا بطبيعة الحال تقديم إجابة وظيفية تقول إن للغة، بالفعل أو بالطبيعة par vocation وظيفة وسيطة بين المجالين، كما ينبغي على هذا المفهوم الاعتراف بوحدة المستويين – وهو ما لا يفعله النحويون التوليديون لاعتبارهم أن التعبير مجرد طبقة سطحية نهائية.

ينبغي على المفهوم غير الثنائي دمج الدوال والمدلولات في المسارات نفسها: ويتميز فضلاً عن ذلك من خلال أنماط العمليات نفسها، والدوال ليس أمراً مفروغاً

منه أكثر مما هو الأمر بالنسبة للمدلولات. إن مفهوم المسار السردي يسمح بتوضيح العلاقة الإشكالية بين مستويي اللغة حتى لوكان خاصاً بعلم الدلالة الذي أنتجه. وبالفعل، فقد أشار علم الدلالة التأويلي أكثر من مرة إلى أن تحقق السمات الدلالية كان يقتضي المرور عبر هؤلاء المؤولين الذين ترى فيهم دوالاً (عادةً ما تكون القافية على سبيل المثال، مؤشراً على وجود علاقة بين السيميمات sémèmes.

من أجل إعادة تأسيس تأويلي للسيميائية

هذه المُقترحات كلها تلتقي عند إعادة تأسيسٍ تفسيريٍّ لعلم الدلالة، ومن بعده للسيميائية انطلاقاً من أطروحات تتعلق بمرحلتيِّ العلامة والنص.

* لا يمكن وصف العلامة إلا من خلال مسار تأويلي. فعلامة التنقيط، على سبيل المثال، تُعدُّ مجرد حد فاصل للدال، قد يكون لها دلالة في السياق وتعمل بوصفها مورفيم morphème (علامة التعجب يمكن أن تعني مثلاً «المفاجأة») .

* لا تشكل العلامة في حد ذاتها مرجعية أو استدلالاً أو اختلافاً. هذه العلاقات تفضلها نظريات مختلفة، لكن المسارات التأويلية الفعلية أعقد من هذا بكثير، ولا يسمح تحليلها بالعثور على علاقات يمكن الاكتفاء بوصفها (الاستدلالات التأويلية، على سبيل المثال، ليست شكلية بل ترتبط بما يسميه روسل Russell الاستدلال الحيواني) ؛ وهو ما يعادل القول بأن المسارات التأويلية هي لا شك أكثر قرباً من العمليات الإدراكيّة للتعرف على الأشكال من الحساب.

* النص أو الأداء السيميائي هو الوحدة الأساسية بالنسبة للإشكالية البلاغية-التفسيرية. وعلى هذا، لابد من التنبه إلى عدم الخلط، كما تفعله الإشكالية المنطقية-القواعدية منذ عهد الرواقيين، بين الأساسي والثانوي. فكون العلامة اللغوية (مورفيم morphème) وحدة دنيا لا يعني أنها أساسية.

إذا كان النص بالنسبة للإشكالية البلاغية/التفسيرية هو الوحدة الأساسية، فإن المرجعية ترى في الوحدة اللغوية مادة البحث القصوى. وهي عبارة تستدعي ملاحظتين :

أ) مادة البحث ترتبط بوجهة النظر التي تتحكم بتكوّنها، سواء تعلق الأمر بحدود لازمة كما هي حدود قصة تقوم على المحادثة، أم انعكاسية كما هو حال مادة

البحث النصية ضمن جنس ما. ب) يجب فهم المرجعية هنا بالمعنى الفيلولوجي – وليس بالمعنى المنطقي –، لكن الثانية ليست في الواقع سوى التحقق الموضوعي objectivation للأخرى، لهذا أكدنا على أن التنظيم التفسيري يهيمن على التنظيم المرجعي. فالإنسان لا يعود إلا إلى ما هو شائع doxa، أي إلى مجموعة من الفرضيات المعيارية التي أقامتها النصوص المشفوهة أو المكتوبة بشكل منتظم فهيمنت بذلك على الممارسة الجارية. فمثلاً، مرجعية رواية «العمة بيت Cousine Bette [1]» ليست فرنسا إبان عهد لوي فيليب، بل هي في المقام الأول وحصراً «الكوميديا الإنسانية»[2]، مضافاً إليها روايات أوجين سو Eugène Sue [3] التي أراد بلزاك مجاراتها وتجاوزها.

* باختصار، تتكون أشكال هذا التأثير (يمكن القول إن المعنى ينتج عن ربط علاقات داخلية وخارجية بالنص) من تلاقي سياق معين بنص متداخل intertexte. إجمالاً، يمكن فهم تحديد الخاص من خلال العام بطريقتين: تأثير النص على أجزائه من خلال تأثير مجموع النصوص corpus على النص. لا شك في أنه يمكن الاحتجاج على أن النوع الأول من التأثير هو تأثير بنيويّ، أي مُحايث immanente نوعاً ما، والنوع الثاني لازم contingente «مفروض من الخارج». لكن النص يتجه نحو النص المتداخل intertexte، سواء أكان هذا التوجه عاماً تفرضه معايير جنسه أم خاصاً من خلال الإشارات أو المقبوسات.

كانت علاقة الوعي بما هو خارجي extériorité المتفق على أنه أساس عملية التحقق الموضوعي objectivation تربط الدلالة بتصور غَيريّة altérité أنطولوجية مكتملة، وهي عالم الأشياء، وتؤسسه على «واقع» ليس سوى رأي الوضعيين الشائع. بالنسبة للإشكالية البلاغية/التفسيرية، يتكون خارجُ النص من نصوص أخرى، وبشكل أعمّ من أداءات سيميائية: إذا تمّ الحفاظُ على الافتراض المسبق réquisit الأساسي لغيريّة ما من خلال العودة إلى مجموعة النصوص، فإنه لم يعد يفرض اللجوء إلى

(1) إحدى روايات الروائي الفرنسي المعروف بلزاك(م)

(2) الاسم الذي أطلقه بلزاك على مجموع أعماله (م)

(3) روائي فرنسي (1804–1857)، من أهم ما كتبه رواية «خبايا باريس»(م)

خليط أنطولوجي disparate ontologique ولا إلى صدق النية الذي من شأنه ربط المدلولات بجوهر الأشياء.

علم الدلالة التأويلي والإشكالية البلاغية/التفسيرية

على الرغم من تزايد الاهتمام بأنواع البلاغة الجديدة وانبعاث التفسيرية، لن نتجرأ على الزعم بقدرتنا على إحياء فرعين معرفيين يقال إنهما لم يعودا صالحين بعد أن علاهما الغبار، إنما نود فقط دمج مكتسباتهما في علم دلالة النصوص لما لها من أهمية متنوعة ومكمّلة.

التفاوت النوعي

في الوقت الذي لا تستطيع فيه الإشكالية المنطقية-القواعدية سوى فرز الفروق في درجة التجريد الموجودة في جُمل النص (كما نرى عند كل من van Dijk و Kintschعلى سبيل المثال) ، أوفي الوظيفة الحِجاجيّةargumentative (كما عند Ducrot ومدرسة جنيف) ، فإن مسألة التفاوت النوعي تقع في صلب التفكّرات البلاغية أو التفسيرية كاللحظات الحاسمة، والحركات المُعبّرة، والإيضاحات والإلغازات .هذا كله من شأنه وصف الأشكال الدالّة للنص، لكنه لا يدخل في الإجراءات القواعديّة الخاصة بالتقطيع والتحليل التوزيعي.

الإشكالية المنطقية-القواعدية تخضع لنموذج الماهية-العلاقة entité-relation، الذي يفترض تمييزاً أنطولوجيّاً مرجعيّاً (تحكّمَ بالتعارض بين العبارات المكتفية دلالياً catégorématiques [1] والعبارات التي تكتسب معناها بعلاقتها بغيرها syncatégorématiques[2]) ،كالمحمولات، و الذرائع، والكلمات المعجمية والواصلات connecteurs، والعُقَد وروابط الشبكات الدلالية والحروف الذهنية graphes conceptuels.

(1) بحسب المدرسة السولانية في القرون الوسطى يطلق على الأفعال والأسماء التي يمكن أن تشكّل لوحدها جملة تامة، أما «أجزاء الخطاب» الأخرى فتسمى syncatégorématiques

(2) هي رؤية تقليدية للامتناهي الذي تشكل المتواليات الرياضية نموذجاً له، وهو الذي لا دلالة له إلا بارتباطه بعناصر أخرى من النمط نفسه (كلمة، رمز معلوماتي الخ..)

كمقاربة أولى نرى في الإشكاليّة البلاغيّة/التفسيريّة أن الغلبة للتعارض القائم بين الأشكال والمضامين: فالمضامين عبارة عن تواترات (من السمات المشتركة) isotopies النوعية (وما اختزال المعنى النصي إلى هذه التواترات فقط كما في نظريات المعاني المتعددة، إلا نوع من التبسيط) ، وكذلك اختزال الأشكال إلى جزيئات سيميّة (كالموضوعات والممثلين) .

لا يُختزلُ النص بسلسلة من الجمل، لأن للأشكال الماكرودلالية macrosématiques ميزاتها الدلالية الخاصة بفضل تطورها والخصائص التي تُعزى إليها. في الحقيقة، ينبغي على المسارات الدلالية أن تعترف بالحركات النصية كالتفخيم والانقطاع التي لا شك في ارتباطها بما يسميه ف .دوايF. Douay بحركات اللافظ. ومن جانب آخر، فإن التفاوتات النوعية تدل على أماكن أو أوقات ملحوظة يمكن تسميتها بالنقاط الدلالية العُقديّة، وتتحدد بارتفاع درجة قدرتها على الربط. وأشهرها تلك التي يسهل عزلها: كالردود التي تغير البنية السردية، والكلمات التي تربط عدة تواترات isotopiesنوعية ببعضها. وهي على العموم تشكل أهدافاً للإيماءات المُعبِّرة énonciatifs.هذه الإيماءات مضافة إلى الحركات، والنقاط العُقدية والأوقات العصيبة ودرجة سرعة الإيقاعtempo du rythme وتقسيم التعرجات phrasé des contours، كلها تسمح بتصور النص وكأنه مسار أو حركة لفعل سيميائي بمعزل عن تسلسل الرموز. النوع يقنن سلوك هذا الفعل، لكن ما يمكن أن نسمّيه فعل التحريك ductusهو ما يمنح اللافظ خصوصيته، ومن شأنه أن يسمح بتمييز الأسلوب الدلالي من خلال الإيقاعات والخطوط الخاصة بأطراف الأشكال.

هذا المفهوم الصرفي الدلالي للنص لا يخضع لأحادية تقاليد القواعد. لكنه يسمح، على نحو خاص، بنشر مفهوم المسار التأويلي، ولا يهم هنا كثيراً أن يرسم التصوّر حركاتdynamiques فوق فضاء معين، أو إيقاعات في الزمن. المشكلة الأساسية التي تعترض التقطيع تطرح نفسها على النحو التالي: الإيقاع هو الذي يسمح بإدراك المسافة intervalle، والحركة هي التي تسمح بتمييز discrétiser المقطع. هذه المفاهيم الوسطى تسمح بتصور علاقة الكلي بالخاص بشكل أقل تبسيطاً وسكوناً من الشكل الذي يربط العنصر بالمجموع أو حتى الجزء بالكل. إن

نفاذ الكلي إلى الخاص، كما في حال الحفظ عن ظهر قلب mémorisation، على سبيل المثال (أي تأويلٍ يفترض مثل هذا الحفظ) يمر عبر الأشكال الدلالية.

في المُحصّلة يمكن نمذجة هذا المفهوم الصرفي ـ الدلالي من خلال نظرية المنظومات الديناميكية، على اعتبار أن المضامين الدلالية تظهر عندئذٍ كمتتاليات على شكل نقاط منتظمة، و تتميز الأشكال من خلال نقاطها المُفردة.

النص: من الحالة أو الموقف[1] situation إلى التقاليد أو النقل tradition

إن علاقات النص بالذاتية المتبادلة intersubjectivité وبالمجتمع والتاريخ في فترتين متكاملتين: مرحلة التلفظ به ومرحلة تأويله) تبقى عموماً غير ممكنة بالنسبة للإشكالية المنطقية-القواعدية، أو حينما يتم الحديث عن هذه الروابط فإنما بطريقة محدودة.

*** الحالة:**

لا شك في أنه قد سبق للبراغماتية دراسة الحالة: في الوقت الذي كانت فيه البراغماتية الشكلية تسعى إلى معايرةparamétrer عواملها بشكل مُجَرَّد، كان التيار الميكروسوسيولوجي يسعى إلى تفصيلها. لكنها في كل الأحوال، بقيت تُراوح في زمان ومكان التبادل، وتخلط الشخصيات بالأشخاص، سواء أكان من خلال نظرية الإشاريات[2] théorie des indexicaux أم في نظرية أفعال اللغة وما إليها. أمّا البلاغة فقد تمكنت من تعريف مكونات الفعل المتبادل (actio et narratio) وربط المُحاججة بالإقناع، والاستناد إلى الأسس الانفعالية للفعل المتبادل (نظريات

---

(1) إحدى المقولات العشر عند أرسطو، كأن يكون الإنسان جالساً أو نائماً الخ، وهي أيضاً، وضع الكائن الحي، ولا سيما وضع الإنسان، من حيث علاقته الجدلية الدائمة بمختلف عناصر البيئة التي يوجد فيها، أو الحالة العامة السائدة في مكان وزمان محددين.

(2) الإشاريات (الآن، هنا، أنا) تعني في فلسفة اللغة عبارات ترتبط دلالتها كلها ببعض خصائص السياق التي يتم التلفظ بها من خلاله. ويرتبط معنى الإشاريات باللحظة وبالمكان وبفاعل الملفوظية. أما اسم العلم أو الإسم العام (على سبيل المثال) فيستمر بتعيين الشيئ نفسه إذا لُفظ في لحظتين مختلفتين أو من قبل شخصين مختلفين.

البراغماتية الألسنية تفضل استخدام كلمة déictiques بالنسبة للعبارات التي تقوم بهذه الوظيفة، وكلمة deixis للآلية التي يمنح مرجعه من خلالها إلى مقطوعة لغوية.

الأخلاق والانفعالاتéthos ، pathos[1] والتفكير بغياب التكافؤ النوعي للزمن السيميائي في نظرية لحظة الانعطاف الحاسمةthéorie du kairos .

*** الممارسة:**

الحالة الاتصالية وحالة التأويل، حالتان تنتميان إلى ممارسة مجتمعية يجسدها النوع النصيّ على الصعيد السيميائي. من هنا علاقته بالأخرى وبقضية المسؤوليّة التي هي مسؤولية المتحدث أو المؤلف بمقدار ما هي مسؤولية المستمع أو القارئ. إلى جانب القضية الأخلاقية، فإن ما نسميه «ضبط» الفعل المتبادل قد عالجته البلاغة كما عولج التفسير من قبل نظرية التكيّف accommodatio التي تصف هذه الحالات ضمن النص. هذه المسألة تتجاوز حتماً موضوع التقاليد المنطقية-القواعديّة الذي لا يستطيع تمييز الخطأ من الكذب على سبيل المثال.

*** التقاليد:**

ما من ممارسة إلا وتدخل في تقاليد معينة تسمح بأن تُعاش وتُفهم وتُحَدد بالنسبة للظهورات occurrence المعيارية السابقة. لدرجة ينبغي معها طرح قضية النمطية typicité (typicality)، كما نرى، في إطار الأصالة أو المعيارية canonicité. هنا أيضاً، لا تقدم لنا الإشكالية المنطقية-القواعدية إجابة واضحة. بينما وضعت التوجهات التفسيرية الفيلولوجية منها والفلسفية نظريات تتعلق بالنقل والتقاليد.

(1) ثمة ثلاثة محاور ضرورية للإقناع هي: الأخلاقيات والكلمة والانفعال. الأخلاق éthos تعني شخصية الخطيب وقيمه الأخلاقيّة، والصورة التي يتركها في نفس مستمعيه. الكلمة أو. Logos تعني الرسالة المتكونة من كلمات والمجتمع وفي براهين. أما الانفعال Pathos فيعني المشاعر التي تعتمل في نفس المستمع.

5. نظريات الكائن وتاريخ انتاج الكائنات ontologies et ontogonies

1. قضية النمط

اعتدنا على الاعتقاد بأن تأويل العلامة هو تصورٌ لظهورها على شكل نمط، وبالتالي تحديدٌ لدلالتها. هذا التقسيم إلى فئات (الفيئنة) catégorisation القائم على أساس الأبحاث المعاصرة حول تعددية المعنى (Lakoff, Victorri) ، يلعب دوراً أساسياً في التقاليد الأرسطيّة لدرجة أنه صار نموذجاً لأية عملية معرفية cognition، وتأسس عليه المفهوم التصنيفي للعلم (الموجود بقوة في علوم اللغة) . مع هذا فإن التقسيم إلى فئات (الفيئنة) يفترض: 1) وجود أنطولوجيا إيجابية للأنماط تقوم، وفقاً للميتافيزيقا الأرسطية، على جوهر الأشياء، لدرجة أنه قد يكون للكلمات معنى ليس إلا لأن للأشياء كينونة (كما يؤكد أرسطو في كتابه الميتافيزياء) ؛ 2) الشفافية النسبية للظهورات التي يمكن معها تصورها عقلياً على شكل أنماط.الحقيقة أنّ الإسمانية الأوكامية[1] nominalisme occamien، ومن بعدها إسمانية لوكlock، التي ورثتها

---

(1) Guillaume d'Ockham أو Guillaume d'Occam (1285-1347)

الملقب «بالدتور غير المرئي» أو «المؤسس المحترم»، كان فيلسوفاً وعالم منطق ولاهوتي إنجليزي وأحد أعضاء الطريقة الفرانسيسكانية التي تعد أرفع ممثل للمدرسة السكولائية أو «الإسمانية» بحسب مصطلح أوكام نفسه، وهي إحدى المدارس الهامة المنافسة للمدرستين التومية thomiste و السكوتيّة scotiste. اتهمته السلطات السكولائية بالتجديف لأنه شكك ببعض البدهيات اللاهوتية التقليدية، ولاسيما مقدمات اللاهوت «العلمية»، ولأنه انتقد إمكانية البرهنة على الوجود الإلهي. كما وجه سهام نقده إلى أسس السلطة الدنيوية للبابا متفقاً بهذا مع أفكار امبراطور بافاريا لويس الرابع، الذي كان يقود حرباً ضد الكرسي- الرسولي. ويرى البعض في فلسفة أوكام مقدمات للعلم الحديث والتجريبية الانكليزية، إضافة إلى الفلسفة التحليلية المعاصرة لأنه يشدد على الوقائع وعلى نمط الحجاج المستخدم في الخطاب العقلاني على حساب الجدل الميتافيزيقي حول الجواهر.

الإسمانية: مذهب يقول بأن الأفكار العامة أو الكليّات، ليست شيئاً أكثر من الأسماء الدالة عليها. وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن القوانين العلمية هي من هذا الجنس، مما يُبطلُ قيمة هذه القوانين من حيث هي تعبير عن حقيقة موضوعية، بل تصبح القوانين العلمية ضرباً من المصطلحات اللفظيّة التي تساعدنا على ترتيب معارفنا، كما تساعدنا في الحياة العملية. فالعلوم، عند الإسمانيين ليست أكثر من لغةٍ منظّمةٍ. (المترجم عن :معجم المصطلحات الفلسفية، عبدو الحلو، المركز التربوي للبحوث والإنماء ومكتبة لبنان، 1994)

الوضعية المنطقية وفلسفة اللغة المعاصرة، لم تقطع مع واقعية المفاهيم العامة لتشجيع واقعية المفاهيم الفردية. أما نحن فنضع في مقابل هذه الواقعية المعتدلة التي اغتصبت اسم «الإسمانية» إسمانية جذرية، هي بكل بساطة **لا- واقعية**:

أ) الأنماط هي إعادة تشكيلات انتقالية تخضع لأهداف الممارسة الجارية ولا تتمتع بأية أولوية أنطولوجية على الظهورات occurrences.

ب) للمقابلة بين النمط والظهور occurrence أهمية كبرى بالنسبة لعلوم اللغة، لأنها تتعلق بقضية المقابلة بين اللسان والكلام (بالمعنى السوسيري) . والمقابلة بين المعنى والدلالة تترجم على الصعيد الدلالي، المقابلة التي قدمتها خطأً النصوص المناهضة لسوسير على أنها تناقُض ومعين لا ينضب للتناقضات المُتَخيّلة. العلاقة المركبة بين النمط والظهور، وبين الدلالة والمعنى، تعكس في الواقع التناقض القائم بين الإشكاليتين: الإشكالية المنطقية-القواعديّة التي تقود إلى تكوّن النمط، والإشكالية البلاغية/ التفسيرية التي تقود إلى تأويل ظهورات النمط.

كما ينبغي على المقابلة بين النمط والظهور، في الإشكالية البلاغية/ التفسيرية، أن تتنازل لحساب المقابلة بين الظهور-المصدر والاستعادة reprise. فقد تكون الظهورات-المصادر معيارية وترتقي إلى مستوى النماذج parangons. وبما أن تغير السياقات في الواقع يجعل التكرار مستحيلاً، فإن الاستعادات reprises تعدّل المصادر وتغيّرها. والعلاقة بين الظهورات تقوم بواسطة مجموعة من إعادات الكتابة (والتأويلات التي تحققها مادياً) . ومع أن قضية التأويل لا تطرح نفسها بخصوص العلاقة غير الزمنية بين النمط والظهور، إنما في علاقة تقليدية تعبر عن نفسها في زمانية سردية ذات قيمة valuée. وعليه فإن الموضوع الأدبي ليس نمطاً (بالمعنى الأنطولوجي) إنما مجموعة من التغيرات التي تقوم «الصيغة المهيمنة» formule topique بالإفصاح عن ثوابتها. والنصيّة textualité نفسها تتكون من عروض وتطورات واستعادات وتغيرات.

نظريات الكائنات ontogonies

ترتبط إشكاليتا المعنى والدلالة بأنطولوجيات مختلفة. ويبدو أن المعنى، بوصفه كُلاً، له علاقة مميزة مع أنطولوجيا كليّة (الإلهي، على سبيل المثال) : في الواقع، إن المعنى يفترض مبدأ موحِداً (جامعاً) للنص؛ أي الإلهام الإلهي للكتابة، ويأتي بعدها

أسلوب المؤلف. هذه الكلية تتبدى من خلال مبادئ بنيوية كتلك التي تقتضي معرفة تاريخ آباء الكنيسة والطقوس المقدسةpatristiques de l'acolouthie إضافة إلى مبادئ البداية المهيمنةl'initiale prégnante .

في المقابل، للدلالة علاقة متميزة بأنطولوجيا الجزء، أي أنطولوجيا الموضوعات objets، التي غالباً ما تتم مماهاتها بالأشياء choses مما يتجاوز الإسمانيّة ويؤدي إلى ظهور جواهر مفردة.

هذا الكلام الأخير لا يدل إلا على واحد من اتجاهات البحث، فإشكاليتا الدلالة والمعنى تفترضان شكلين من المحاكاةmimésis هما: 1) المحاكاة السلبية للموضوعات التي تفترض أنطولوجيا مميزة موجودة مسبقاً تكون اللغة تصوراً وسيطاً لها أو لا تكون ؛ و2) محاكاة فاعلة للعوالم تضعُ أنطولوجيا، أو على نحو أدق، انطباعاً مرجعياً عن عالم واحد أو عدة عوالم (انظر مقالة الكاتب، من أجل تصنيف لعوالم المحاكاة النصيّة،1992) .

لا شك في أن المفاهيم المسبقة للإشكاليتين مختلفة عن بعضها. تصف الأولى ما أطلقنا عليه اسم «التجهيز الأنطولوجي للعالم» الذي يفترض أن مبادئ التشابه مع الذات تُعدُّ مكتسبة، ومبادئ عدم التناقض والآخر المستَبعَد تعد أساساً للتقاليد البارمينيدية[1] .هذه المبادئ تؤسس لمساواة isonomie تتبدى من خلال المساواة النوعية بين الأشياء، لدرجة أن الدلالة تنتج نوعاً ما عن تقطيع النص إلى كلمات والعالم إلى موضوعات.

الإشكالية الثانية أقل وحدة، ولن نشير إلا إلى بديلها الأساسي. فإما أن يكون النص كلاً متكاملاً، كما تريد الأنطولوجيا الرومانتيكية التي ورثتها إلى حد ما، كل

---

(1) بارمينيدس: فيلسوف يوناني سابق على سقراط، اشتهر بنص شعري كان له أكبر الأثر على فكر عصره. في هذا النص وضع بارمينيدس المنطق في مقابل التجربة. وهو يرى أن العقل وحده معيار الحقيقة، والفكر (هنا يماهي الروح بالعقل) . ومن خلال التزامه قواعد المنطق قال بأن الكائن قائم بذاته وينبغي أن تعزى إليه صفات غير متناقضة: إنه معقول intelligible ،ولم يولد ولا زمان يحده، وليس فيه غيره وتام الاستمرار. وإذا كان هذا المفهوم خاصاً بالفكر، فإن بارمينيدس يصوره أيضاً على أنه واقع مادي منته وكروي. وقد جعل منه هذا المذهب مفكر الكائن بامتياز، وهو بهذا البرود العقلاني قد قطع مع باقي مفكري اليونان مثل امبيدوكل الأغريجانتي على سبيل المثال. ومع هذا فإن مذهب بارمينيدس لا يقدم لنا أية تفسيرات خاصة بأصول الكائنات.

من الشكلانية الروسية والبنيوية: عندها يوصف المعنى أساساً على أنه تناظر isotopieأو تراتب من التناظرات التي تؤسس شكلاً من المساواة (قد تكون أسبابها دوغمائية كما هو حال ال allégorisme patristique) . أو مفهوم جدلي غير محتمل، يجعل من الكائن كلاً متناقضاً، أي يقطّع مفهوم الكل، عندها ينظر إلى المعنى بوصفه غير متجانس hétéronomique. ومن هنا يأتي من دون شك الطابع المجزأ لقسم كبير من الأدب الحديث.

صيغ الكشف (التعبير)

نظريات المعنى اللغوي تختلف في نهاية المطاف من حيث الطريقة التي تزعم، صراحة أو تضميناً، لنفسها هذه الصيغة أو تلك من صيغ التعبير. ثمة أطروحتان تتواجهان في التاريخ الغربي: إما أن يكون المعنى معطى سلفاً، كما تؤكد الديانات الموحى بها،أو ينبغي الكشف عنه من خلال نشاط عقلاني للعلوم. لكن هذا التقابل خاطئ لسببين.فالعقلانية نفسها موحى بها (أو كاشفة) révélationnel: والكشف عن قوانين العقل يسمح باكتساب المعنى بما هو انعكاس لموسوعة مُنَظَّمة .

حتى لو كان الوحي (الكشف) موجوداً، فلابد من العثور عليه أو توضيحه (الأفلاطونية المحدثة لم تتوقف عن إعادة تكوين أفلاطون) . ويبقى بالتالي ينتظر من يبيّنه، إما جماعيّاً من خلال المؤسسة العقائدية ككنيسة أو مدرسة، أو إفراديّاً عبر جهد مُفَسِّر أو مُعَلِّق أو مؤمن.

ثمة تناقض ظاهري يقول إن إشكالية الدلالة **تؤكد**، أما إشكالية المعنى **فتسأل**. التقاليد المنطقية- القواعدية تتصف بالعقائدية، بينما التقاليد التفسيرية فنقدية، ولاسيما من خلال الفيلولوجيا.وهنا نذكر بأن فكر العلوم الاجتماعية، منذ عصر النهضة قد تحدّرَ من انتقادات النصوص على نحو خاص وساهم بقدر كبير فيها بما في ذلك نقد المعتقدات الدينية أو العلمية.

***

أخيراً

نوجز القول: إن إشكاليتيّ المعنى والدلالة يختلفان عن بعضهما في ما يخص المرحلة الأساسية للدراسة (العلامة في مقابل النص)، وتعريف التأويل (العثور على العلاقة في مقابل المسار)، والفرع المعرفي المرجعي (السيميائية في مقابل البنائية)، والأنطولوجيا الضمنية (الذرية في مقابل الفكر المعقدvs holisme)، أو المكانة العرفانية gnoséologique (الدال المجرد في مقابل الفعل المادي praxéologique. إن التعمق بالتفكير في هذه النقاط كلها يستحق المتابعة، لأنها تعني مكانة العلوم الاجتماعية كلها.



المراجع:

1-ARRIVÉ, M. et al., éds [1986]: La grammaire aujourd'hui, Paris, Flammarion.

2-AUROUX, S., [1979]: La sémiotique des encyclopédistes, Paris, Payot.

3-BRÉAL, M. [1897]: Essai de sémantique, Paris, Hachette [rééd. Brionne, Gérard Monfort, 1982].

4-DUMARSAIS, C. C. [1797]: Œuvres, Paris, Pougin, 7 vol.

5-DUMARSAIS, C. C., [1988 (1730)], Traité des tropes, éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion.

6-ECO, U. [1975] :Trattato di semiotica generale, Milan, Bompiani.

7-ECO, U. [1992]: Le signe, Paris, Gallimard.

8-FREGE, G. [1971]: Ecrits logiques et philosophiques, Paris, Seuil (trad. C. Imbert) .

9-GIRARD, abbé [1718]: Traité de la justesse de la langue française, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes, Paris, d'Houry.

10-GREIMAS, A.-J., COURTÉS [1979]: Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette.

11-JOHNSON-LAIRD, P. N. [1983]: Mental Models, Cambridge, Cambridge University Press.

12-KATZ, J.J. [1971]: La philosophie du langage, Paris, Payot.

13-LINSKY, L. [1974]: Le problème de la référence, Paris, Seuil.

14-LYONS, J. [1978]: Eléments de sémantique, Paris, Larousse.

15-LYONS, J. [1980]: Sémantique linguistique, Paris, Larousse.

16-MONTAGUE, R. [1974] Formal Philosophy, New Haven (Conn.) , Yale University Press.

17-MOUNIN, G. éd. [1974]: Dictionnaire de la linguistique, Paris, PUF.

18-OGDEN, C.K., et RICHARDS, I. A. [1923]: The Meaning of Meaning, Londres, Routledge and Kegan Paul.

19-RASTIER, F. [1987]: Sémantique interprétative, Paris, P.U.F.

20-RASTIER, F. [1989]: Sens et textualité, Paris, Hachette.

21-RASTIER, F. [1991]: Sémantique et recherches cognitives, Paris, PUF.

22-RASTIER, F. [1995]: Communication ou transmission ?, Césure, 8, 151-195.

23-RASTIER, F. [1996 a]: Représentation ou interprétation ? — Une perspective herméneutique sur la médiation sémiotique, in V. Rialle et D. Fisette (dir.) , Penser l'esprit: des sciences de la

24-cognition à une philosophie cognitive, Grenoble, Presses Universitade Grenoble, 219-239.

25-RASTIER, F. [1996 b]: Pour une sémantique des textes — Questions d'épistémologie, in Rastier, F. éd. Textes et sens, Paris, Didier, pp. 9-38.

26-RASTIER, F. [1996 c]: Problématiques du signe et du texte, Intellectica, 23, pp. 11-53.

27-RASTIER, F. [1997]: Herméneutique matérielle et sémantique des textes, in Salanskis, J.-M., Rastier, F., Scheps, R. (éds.) Herméneutique: textes, sciences, Paris, PUF.

28-RASTIER, F., CAVAZZA, M., ABEILLÉ, A. [1994]: Sémantique pour l'analyse, Paris, Masson.

29-WITTGENSTEIN, L. [1961] :Tractatus logico-philosophicus, Paris, Gallimard.■

مسرح الكاتب الفرنسي المعاصر فيليب مينيانا

هندسة الكلام والتفاوض مع الواقع

منتجب صقر



بدأ الكاتب فيليب مينيانا Philippe Minyana كتابة المسرح منذ نهاية السنوات السبعين وبداية الثمانينيات من القرن الماضي، ومارس في الوقت نفسه مهنة التمثيل وإدارة ورشات عمل مسرحية حول المسرح الفرنسي والأوربي المعاصرين. له حتى الآن أكثر من ثلاثين مسرحية نشر معظمها في دور نشر فرنسية مثل أكت سود Actes SUD، تياترال Théâtrales، ومنشورات مسرح تياتر أوفير (المسرح المفتوح) في باريسEditions du Théâtre Ouvert. خلال هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي قام العديد من المخرجين المسرحيين بإعداد مسرحياته أمثال: روبير كانتاريللا Robert Cantarella، كارلوس فيتتنغ Carlos Witting، آلان فرانسون Alain Françon. أذيعت بعض مسرحياته في إذاعة فرنسا الثقافية «فرانس كولتير» France Culture. ومن أهم أعماله المسرحية نذكر: غرف (1986) *Chambres*، بيت

(*) دكتور في المسرح الفرنسي المعاصر، جامعة دمشق.

الأموات La maison des morts (1995) دراما قصيرة Drames brefs (1996)، «مساكن» Habitations (2000)، «الممر» Le Couloir (2004)، «ماشي الحال» Ça va (2006)، «هذا» Voilà (2008)، «الفتاة الصغيرة في الغابة البعيدة» (2008).

في هذه الدراسة سوف نقوم بدراسة وافية عن مسرح الكاتب الفرنسي المعاصر فيليب مينيانا الذي يعتبر من الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين أثبتوا وجودهم في الربع الأخير من القرن العشرين وفي بداية القرن الواحد والعشرين على ساحة المسرح الفرنسي والأوروبي على حد سواء.

يتميز مسرح فيليب مينيانا بأسلوب خاص فهو يخلق فضاء مسرحياً من خلال مسرحة الكلام حيث أن ما يهمه هو تجسيد حوار شخصياته وكلامهم على الخشبة ولا يهتم أبداً بسرد قصة أو معالجة موضوع ما في مسرحياته. يقول فيليب مينيانا عن علاقته بالكتابة «الكتابة هي مشروع بالنسبة لي، لا أعالج موضوعاً بحد ذاته في كتابتي المسرحية، بل إن الكتابة هي عمل استحضر فيه الواقع وأساءله في مواضع عدة دون أن أنسخه لأقدمه على الخشبة. قد أكتب مسرحية عن حادثة معينة حصلت في زمان ومكان محددين لكنني -على الخشبة- أجعل منها مسرحية تشمل الناس جميعاً وتتحرر من إطارها الزمني والمكاني. وهنا فإنني أتضايق من قراءة ملخص المسرحية فلا يمكن أبداً تلخيص مسرحية بجمل قصيرة؛ بل يجب قراءتها عدة مرات كي يتعايش القارئ مع أحداثها».

الانطباع الأول الذي يلاحظه القارئ المتابع لمسرح مينيانا هو التطور المستمر عبر مراحل مختلفة من الشكل الدرامي، وهذا التطور يرافقه تغييرات على مستوى الشكل وطبيعة الكلام في مسرحه. وعندما نذكر الكلام نريد بذلك أن نؤكد فكرة انتماء مسرح مينيانا إلى مسرح الكلام فهو بعيد كل البعد عن الايدولوجيا والإسقاطات المعاصرة التي يمكن أن يراها بعض النقاد في مسرحياته. فكتابته المسرحية تنبع من ملاحظة دقيقة لكلام الناس وحركاتهم اليومية ومن هنا فإنه يبرهن في كل مسرحية جديدة له عن حرصه على نقل الكلام اليومي إلى الخشبة. تقول الباحثة كارول فيدال روسيسه عن مسرح مينيانا: «إن فيليب مينيانا هو كاتب يعنى بتجديد الشكل الدرامي. تعتبر كل مسرحية من مسرحياته بمثابة تحد جديد للكتابة المسرحية وللعرض المسرحي. من الكلام «المندفع» إلى الكلام «المتأني» -

بحسب تعبيره- يجازف فيليب مينيانا كل مرة بإنتاج شكل درامي جديد وبالتالي طريقة أخرى للتعامل مع العرض المسرحي»[1].

منذ أن استقر الكاتب فيليب مينيانا في باريس عن عمر يناهز الثلاثة والثلاثين، تفرغ للكتابة المسرحية وراح يتعرف إلى الكتاب الفرنسيين المعاصرين ويعمل معهم ومن أهمهم الكاتب ميشيل فينافير حيث مثّل في العديد من نصوصه المسرحية تحت إخراج المخرج كارلوس فيتتينغ. في هذا الصدد نذكر أن للكاتب الفرنسي ميشيل فينافير أثرٌ واضح في كتابات مينيانا وخصوصاً فيما يتعلق بتقنية الكتابة المتقاطعة وغياب الفواصل في النص المسرحي. يذكر فيليب مينيانا تأثره بميشيل فينافير على النحو التالي: «تعرفت على المخرج روبير كانتاريلا عندما كنا نتابع ورشة عمل مسرحي بإدارة المخرج كارلوس فيتتينغ. وهكذا قمت بأداء بعض الأدوار في مسرحيات ميشيل فينافير، وقد كان ذلك كتجربة جسدية مهمة بالنسبة لي. اكتشفت عند فينافير مادة يمكن العمل عليها. كان يجب أن نتنفس تلك المادة. أدركت أن الكتابة المسرحية عبارة عن عملية بناء وهندسة وأيضاً عملية توزيع موسيقي»[2].

إن الدليل الواضح على تطور الشكل الدرامي عند مينيانا يكمن في تجريبه لكافة الأشكال الدرامية وعدم ثباته على شكل درامي واحد فقد بدأ كتابة المسرح بمسرحيات كلاسيكية تحاكي مسرحيات وشخوص تشيخوف وانتقل إلى كتابة المونولوج كما أنه تطرق إلى السرد ونسج الكثير من مسرحياته حول القصص التي يسردها أشخاص يعتبروا كشهود على الدراما التي حصلت فلا يقومون سوى بذكر شذرات من تلك القصص. الشكل الدرامي الأكثر خصوصية في مسرح فيليب مينيانا هو المسرحيات القصيرة حيث كتب مجموعتان مسرحيتان بعنوان «دراما قصيرة1» و«دراما قصيرة2» ولا يخفى تأثره الواضح بصمويل بيكيت خصوصاً في مسرحيات الأخير «دراماتيكول».

(1) كارول فيدال روسسيه، «ملف تعليمي»، مجلة سبيكتر، العدد 2، منشورات مسرح ديجون الوطني، ديجون، 2004، الصفحة 42.

(2) مقابلة مع الكاتب فيليب مينيانا «المقابلة المطولة» 4-5 كانون الأول، جامعة ديجون، قسم المسرح.

، أما عن المسرحيات الأخيرة لفيليب مينيانا فهي في العموم تنسج أحداثها في أماكن مغلقة كالبيت والممر والمكتب... ومن هنا فإنها لا تندرج تحت شكل درامي واحد بل يستخدم فيها الكاتب تقنية التجزيء حيث نرى في مسرحية مثل «بيت الأموات» كيف أن الكاتب يحرص على الإشارة إلى الحركات السبع التي تتوزع فيها المسرحية وفي كل حركة نراه يركز على وجود شخوصه المسرحية ضمن أماكن الدراما، هذه الأماكن التي يتألم فيها الإنسان ويتكلم فيها عن ألمه.

وفي سياق الحديث عن موضوع الكلام في هذه المسرحيات نشير إلى أنها تساءل العالم في قضايا عديدة أهمها وضع الإنسان فيه وعلاقته بالآخرين عبر استخدام لغة بسيطة مستوحاة من الكلام اليومي من دون أن يعتبر هذا المسرح كمسرح واقعي، على العكس، هذا المسرح يتعامل مع الواقع ويأخذ منه مادته الدرامية من دون أن يلتصق به ويقلده كما هو الحال في المسرح الواقعي؛ بل يمكننا القول إنّ هذا المسرح يتفاوض مع الواقع حيث أن الكاتب يعتمد في الكثير من مسرحياته على أحداث وقصص قرأها في الجرائد مثل «البيراسيون» ثم يأخذ منها الفكرة الأساسية ويمسرح هذه القصة ويدخلها في شكل فني بحيث تستقل عن شكلها الأول وتصبح عملاً فنياً متماسكاً يتقاطع مع الواقع دون أن يقلده.

وهنا فإن هذا النوع من الكتابة المسرحية (التي نلاحظها في مسرحيات مثل بيت الأموات، أجزاء، مساكن) تخضع لإعادة الكتابة حيث إنّ الكاتب يعتمد تقنيات عديدة لمسرحة نصوصه فنراه يكثر من الشروحات النصية التي تفصل حركات وتوضعات الممثلين على الخشبة، بالإضافة إلى تقسيم النص إلى عدة لوحات.

و لكي نوضح ماهية تطور الشكل الدرامي عن كاتبنا فإننا سوف نقوم بعرض لمحة عن أهم مسرحياته بحسب الشكل الذي تنتمي له وهنا فإننا ننوه أن فيليب مينيانا كتب أولى مسرحياته «الفصل الأول» عام 1979.

المسرحيات الأولى:

تعتبر النصوص الأولى لفيليب مينيانا بمثابة نصوص كلاسيكية يغلب عليها الطابع الريفي الذي «يعنى باللغة التي تحمل بعداً تطهيرياً» بحسب تعبير الناقد ميشيل كورفان[1]. تضم هذه المجموعة المسرحيات التالية:

الفصل الأول Le Premier Trimestre 1979. آثار رومانية Ruines Roumaines 1989. نهاية الصيف في باكارا Fin d'été à Baccarat 1981. بومرانغ Boumerang 1990.أحواض السمك الصغيرة Les petits aquariums. عشاء لينا Le dîner de Lina 1982. كارتايا Cartaya1980. تيتانيك Titanic 1983. كواتور Quotor 1984. المعرض Exposition 1985. جوجو Jojo 1991.

تحافظ هذه المسرحيات على وحدة الحدث فمثلاً في مسرحية نهاية الصيف في باكارا Fin d'été à Baccarat 1981 يهيمن الفضاء الريفي على المسرحية حيث يقضي بعض الأساتذة عطلتهم الصيفية في أحد الأرياف الفرنسية. وهنا فإننا نتعرف على الطابع الكلاسيكي للمسرحية من خلال وحدة الزمان والمكان. المحادثات التي تتم بين هؤلاء الأساتذة تتطرق لمواضيع عادية تنتمي لهموم الحياة اليومية. ما يميز هذه المسرحية هي الحرص الشديد للكاتب على استعمال اللغة البسيطة التي تفيض بالعبارات المكررة المأخوذة من الكلام اليومي.

حول سؤال عن الشخصيات التي تبدو وكأنها مرسومة من دون أن يكون لها طابع يميزها الواحدة عن الأخرى يقول فيليب مينيانا: «في مسرحيتي عشاء لينا ونهاية الصيف في باكارا، هناك الكثير من التقاطعات مع الفضاءات الحيادية. ومن تصادم الكلمات، من جمل تلك الشخصيات التي تتلاقى في هذه الفضاءات تولد حالة الأزمة بينهم. ما يهمني في هذه المسرحية هو أن أكون شاهداً على حالة اجتماعية معينة. أصور حالات واقعية مع هامش واسع للكتابة المسرحية. ما أحاول القيام به هو أن أكون في قلب الواقع وهذه هي تقنيتي في الكتابة»[2].

(1) ميشيل كورفان، في مقاله «عند مينيانا الشكل يصنع المعنى»، من كتاب «فيليب مينيانا أو الكلام المرئي»، بإشراف ميشيل كورفان، دار تياترال، باريس، 2000، الصفحات 9-10.

(2) فيليب مينيانا، مقال «الكتابة في السنوات الثمانين» مقابلة أجراها معه الباحث ديزيريه كالديرون، مجلة لافان سين تياتر، باريس، العدد 748 1984، الصفحة 30.

كتابة المونولوجات:

يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشكل متسلسل وغير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى. في المونولوجات التي نقرؤها في مسرحيتي «غرف» *Chambres* و«الجرد» *Inventaires* يضعنا الكاتب فيليب مينيانا أمام شهادات نسوة من الطبقة العاملة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. تتوالى المونولوجات بشكل سريع فالنساء يتكلمن ويتكلمن من دون توقف في المسرحيتين، المهم أن يتكلمن على الخشبة ويفرغن ما لديهن من كلام إلى الجمهور حتى لو كان ذلك الكلام غير مترابط في بعض المواضع. وهنا فإن الكاتب يسمعنا آهات وتعابير حميمية جداً لأولئك النساء العاملات اللواتي يجتحن الخشبة لمدة ساعة من الزمن ويحدثن الجمهور عن كل ما يخطر ببالهن من بقايا ذكريات وقصص قديمة مازلن يحتفظن بها والتي لا تخلو من روح الدعابة في مواضع كثيرة من العرض. يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوافة نجاة تستخدمها الشخصيات لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعنا على جوانب إنسانية كثيرة من حياة أولئك النسوة اللواتي فقدن أشياء كثيرة أمام الاجتياح المرعب للمدينة.

من أهم المونولوجات التي كتبها الكاتب فيليب مينيانا مسرحيتي «غرف» و«الجرد» عام 1986. في هاتين المسرحيتين نرى كيف أن أسلوب الكاتب يختلف كلياً عن كتابته للمسرحيات الأولى ويتجه نحو إعطاء الأولوية للكلام المناسب والسريع الذي قد لا يترابط فيما بينه في كثير من المواضع لكن في المجمل نراه يتدفق بصورة سريعة وملحة. أهم ما يميز هذه المونولوجات المينيانية (نسبة لمينيانا) هو التكرار المقصود لكثير من الكلمات والتعابير الجاهزة التي تهدف لخلق أثر كوميدي في غالب الأحيان، وكما يقول الناقد رولان بارت: «لا أدري إذا ما كان صحيحاً ما يقوله المثل «عادةً الأشياء المكررة جميلة»، أعتقد على الأقل أنها تنطوي على الكثير من المعاني»[1].

(1) رولان بارت، «ميثولوجيا»، دار نشر سوي، باريس، 1970، الصفحة 10.

إن إقحام اللغة المسرحية في هذا النوع من الشكل المونولوجي يعني أن الكاتب يريد أن يضفي على نصوصه بعداً تطهيرياً يتمثل في الرغبة بالكلام لإخراج الأحاسيس المدفونة في أعماق النسوة اللواتي لا يسمح لهم المجتمع بالتكلم من وقت لآخر. وتبدو خشبة المسرح وكأنها المكان الذي يمكن أن يسمع فيه آهات أولئك النساء وأحاسيسهن بكل ما فيها من تفاصيل قد نعرفها ولكن لا يتسنى لنا الحديث عنها.

تقول إحدى النسوة في مسرحية «الجرد»: «- أنجيلا: هذا ثوب ال 54 حذاء ال 54 كيس ال 54 ولدي متعلم ويمثل في المسرح إنه حب حياتي كثير من الأطفال يموتون في الفلبين من حسن الحظ أن الأمل موجود أندب كثيراً حظ العرب وكل المهاجرين ماذا يمكن أن نفعل لحماية الغابات لا شيء ! الناس يموتون ويموتون سيمون دو بوفوار، سينيوريه فرانسوا تروفيه داني كاي رومي شنايدر جان غابان بريجنيف جوني وايسميلر...».

في هذا المقطع نلاحظ مثلاً كيف تنتقل هذه المرأة بشكل عشوائي ابتداءً من ثوبها الذي لا نعرف عنه إلا أنه يعود للسنوات الخمسين ومن ثم إلى ابنها فأطفال الفيليبيين والعرب والمهاجرين إلى أن تنتهي باستعراض الكثير من الشخصيات العالمية التي ماتت كغيرها من بقية الناس. نلاحظ أيضاً في هذا المثال صعوبة قراءة النص الذي لا يحتوي على علامات الترقيم كالفاصلة والنقطة والفاصلة المنقوطة... وبالتالي يضطر القارئ إلى التوقف ملياً عند مداخل الجمل كي يتمكن من تقسيمها وربطها بين بعضها البعض. وهنا فإن غياب علامات الترقيم يسمح بحرية إلقاء نصه أمام الجمهور بحيث أنه لم يعد مقيداً بالتوقف حيث يجب التوقف كما هي الحال في النصوص التي تفيض بعلامات التنقيط. كما تسمح هذه التقنية بحركة دورانية للغة المسرحية حيث إنّ النص يرتبط ببعضه البعض كنسيج كتابي واحد فتتداخل الكلمات وتتفتح أفق عديدة لتأويله.

كتابة السرد أو الشكل الملحمي:

يتجسد هذا الشكل في ثلاث مسرحيات: «المحاربون» Les Guerriers، «البركان» Le Volcan، «أين تمضين يا جيريمي» [1] Où vas-tu Jérémie ?، التي كتبها فيليب مينيانا في السنوات الثمانين متأثراً بحروب عديدة مثل الحرب العراقية-الإيرانية والحرب الإسرائيلية-اللبنانية.

في هذه المسرحيات يقدم الكاتب شهادات لبعض الأشخاص الذين شهدوا الحرب وهكذا فإن كلامهم يورد مجموعة من الذكريات حول فظائع تلك الحرب. يعتبر الكاتب المسرحي رولان فيشيه أن هذه المسرحيات تندرج في سياق «المسرح الملحمي الذاتي»[2] في حين يعتبر الناقدان جان بيير رينغار وجولي سيرمون في معرض حديثهما عن مسرحية المحاربين :«إنها تسرد تطور الحياة اليومية لبعض المحاربين في مونولوجات ومقاطع طويلة يتكلمون فيها عن آلامهم الحميمية بعد أن خرجوا لتوهم من كابوس الحرب»[3].

في هذه المسرحيات يعطي الكاتب الكلام لأشخاص كانوا شهوداً على الفظائع الرهيبة لحرب دون رحمة ويبدو أنه يركز على مفهوم الشخوص المتكلمة أكثر من الشخصيات ضمن هذا المسرح السردي الذي تحتل فيه الشهادة العنصر الدرامي الأهم باعتبار أن مهمة هذه الشخوص تكمن في الكلام عن زمن مضى.

وهنا فإن هذا المسرح قائم على السرد وليس على الحدث بحيث إننا نتبع ما جرى على لسان الشخصيات التي شهدت حدثاً محوّلة المتفرجين إلى شهود على تفاصيل مآسي الحرب التي عاشوها.

في مسرحية (المحاربون)، لا يتوقف الشاب توبان عن الحديث بسرعة تثير الانتباه عن تفاصيل شهدها إبان الحرب، فنقرأ مثلاً: «أذكر أيضاً معركة أخرى قضى فيها ثلثا رجال مجموعتنا وبعد المعركة نمنا نحن الناجين في الوحل وتحت المطر

(1) نشرت هذه المسرحيات الثلاث في دار نشر تياترال، باريس، 1988.

(2) رولان فيشيه، «مينيانا، أو المسرح الحميمي» مجلة كاساندر، العدد 34، نيسان/أيار، 2000، صفحة 10.

(3) جان بيير رينغار، جولي سيرمون، «الشخصية المسرحية المعاصرة، تفكيك، تجميع»، دار نشر تياترال، سلسلة «حول المسرح»، باريس 2006، صفحة 137.

وحتى على الأرض وعندما لاح الفجر أغرق المطر أرض المعركة التي تحولت إلى أرض سريالية جميلة جداً تغطيها الرؤوس والأذرع الملتصقة برؤوس الجنود الغارقين الذين كانوا يريدون الالتجاء في مكان ما فابتلعهم الوحل واجتمع المطر معه ليخنقهم...».

يذكر الكاتب فيليب مينيانا الظروف الأولى التي ساهمت في نشوء هذه المسرحيات: «كنا أول المقيمين في مدينة الشارتروز (فيل نوف لي أفينيون) وكان مصطلح الحميمي اليومي يناسب كتابتنا التي كانت تتركز على التخلص من البعد الحميمي لكي نجد القصص الأكثر وصفاً للإنسان. وهكذا كتبت مسرحية «أين تمضين يا جيريمي؟» حيث كنت أتعامل مع شخوص متكلمة أكثر من أشخاص، كان ذلك نوع من نظرة بريئة بعد الحربين العراقية الإيرانية والإسرائيلية اللبنانية».[1]

في هذه المسرحيات يلجأ الكاتب إلى استخدام الكلام اليومي وهنا فإننا نلاحظ علاقة واضحة بين شخوصه المسرحية وصفحة الحوادث أي أحداث الحرب التي تتكلم عنها تلك الشخوص. هذه الملاحظة تجعلنا نستنتج أن الكاتب يوظف في مسرحه السردي تلك الأحداث التي يقرأها في الجرائد والمجلات ومن ثم يقوم بإعادة كتابتها بقالب مسرحي مغيراً الكثير من تفاصيلها. وهنا فإن الكاتب فيليب مينيانا يؤكد على إعادة كتابة الحوادث في مسرحه الذي لا يبقى حبيس تلك الأحداث وإنما ينطلق منها معتمداً على لغة واضحة، يقول الكاتب: «حتى لو كنت أنطلق من صفحة الحوادث ومن الواقع الخام فإن اجتهادي على اللغة وعلى أماكن إلقاء الكلام تنزع هذه الحوادث من سياقها الزمني وتخلصها من كل خصوصية. ومن جهة أخرى فإن صفحة الحوادث التي أجمعها من صحيفة ليبراسيون كانت قد خضعت لإعادة صياغة وإعادة كتابة من قبل الصحفي الذي روى تلك الحوادث بحيث يضفي عليها بعداً خيالياً ووثائقياً. إذاً هناك كتابة أولى لهذا السيناريو ثم تأتي كتابتي المسرحية لتحول هذه الأشخاص الحقيقية لشخوص خيالية عبر إعطاءها صوت».[2]

(1) مقابلة مع فيليب مينيانا، «مينيانا، أو المسرح الحميمي» مجلة كاساندر، المصدر نفسه، صفحة 34.

(2) المصدر نفسه السابق، صفحة 22.

كتابة المسرحيات القصيرة[1] :

في عام 1995 تبنّى ميننانا الشكل الدرامي القصير في مسرحه حيث إنّه يعطي الأولوية للكلام المجزأ الذي يتوزع في مسرحيات قصيرة جداً لا تتجاوز الواحدة منها الثلاث أو الأربع صفحات بحيث يكون زمن العرض قصير جداً يتخلله الكثير من لحظات الصمت ما يسمح بإعطاء أهمية للكلام. وهكذا فإن مجموعة «دراما قصيرة1» تحوي على ست مسرحيات قصيرة بينما تحوي مجموعة «دراما قصيرة2» على ثمان منها.

يقول الناقد ميشيل كورفان في معرض حديثه عن هذه المسرحيات القصيرة :«يبدو أن التجديد الدرامي في مسرحيات فيليب ميننانا «دراما قصيرة» يكمن في إعطاء الأولوية للحركات والإشارات جاعلاً منها نقطة ارتكاز أساسية لفهم هذه المسرحيات، وهنا فإنه يجعلنا نشعر بعمق المأساة التي تسكن شخوصه حيث إنّ هذه المواقف القصيرة تجعلها تشبه الدمى على الخشبة».[2]

إن عنوان «دراما قصيرة» يعبر عن خطوة جديدة في تجديد الشكل الدرامي الذي يسعى له الكاتب، هنا فإن كتابة هذه الدراما القصيرة تركز على ندرة الكلام واختصار زمن العرض، إضافة إلى التجزيء الواضح لحركات والإشارات الشخصيات. وهذا الاختصار يبدو كأنه برهان على عدم مضي الشخصيات في حبكة أو قصة معينة؛ بل يعتني الكاتب بتقديم شرائح من حياة شخوصه على الخشبة.

نورد فيما يلي تقديماً موجزاً عن المسرحيات القصيرة في المسرح الحديث:

أين تكمن ماهية المسرحيات القصيرة؟ هل يمكننا أن نعرض على الخشبة مسرحية تستمر ربع ساعة؟ كيف يستقبل القارئ ـ أو بالأحرى المشاهد ـ المسرحية القصيرة؟

إن دراسة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث شهدت الحركة الفنية في أوروبا عموماً وفي فرنسا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجرى التيار الفني في ذلك

(1) نشرت مسرحيات «دراما قصيرة1» و«دراما قصيرة2» في دار نشر تياترال، باريس، 1995، 1996.

(2) ميشيل كورفان، «فيليب ميننانا أو الكلام المرئي»، المصدر نفسه، صفحة 10.

الحين، ومازالت تحمل آثارها على الكتابات المعاصرة، نذكر على سبيل المثال«الرمزية» التي كان من روادها بودلير في الشعر وماترلينك في المسرح و«المستقبلية» التي نظّر لها الكاتب المسرحي الإيطالي مارينيتي، ناهيك عن الدادائية والتعبيرية وغيرها. أما عن الشكل المختصر أو المسرحيات القصيرة فقد عرفت الكتابة المسرحية هذا الشكل منذ القديم وكان يدعى المسرحيات الهزلية القصيرة التي ازدهرت في القرون الوسطى.

في نص كتب عام 1889 حول «الدراما والمسرح الحديث» اعتبر الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرغ المسرحية القصيرة كنموذج لـ«الدراما المستقبلية». ويتطرق هذا الكاتب في كتابه المعنون «مسرح العنف والمسرح الصوفي» إلى الدراما الطبيعية – مسرح إميل زولا وأندريه أنطوان – والتي يستمد منها فكرته الرئيسية وهي أن هذه المسرحيات، في نهاية القرن التاسع عشر، تندرج تحت مسار جديد هو الشكل القصير في المسرح (المسرحية ذات الفصل الواحد) أي على حد تعبيره «مسرحية قصيرة جداً بحيث يمكن عرضها في خمس عشرة دقيقة مثلاً». يوضح الكاتب أن اختصار الدراما يجعلنا ننتقل من«الفصل الواحد» إلى«المشهد الواحد». وبغية إظهار مزايا الشكل المختصر في المسرح، لم يقف ستريندبرغ عند انتقاد المسرحية «ذات الحبكة»، بل وصفها بالهيكلية والتصنّع وأنها تحمل مشاهد مطولة يمكن الاستغناء عنها. وبمعزل عن أي تيار فني أو حركة فنية في ذلك الوقت، يحدد ستريندبرغ في نهاية كتابه مبدأً ينطوي على الاقتراح التالي: «في إطار قانون الجمال الحديث، تلغى كل القوانين الممنوعة، وتبقى الكلمة فيها لذوق وحاجات روح العصر الحديث». إن هذا المبدأ يرسم معالم تجديد أشكال الكتابة المسرحية في نهاية القرن التاسع عشر.

إن الحديث عن الشكل القصير أو المختصر يقودنا للحديث عن الأشكال الأولى التي رافقت ظهور هذا الشكل بين مفترق القرن التاسع عشر والقرن العشرين. في تلك الفترة كان الشكل المسرحي السائد هو المسرحية ذات الحبكة التي تعتمد على قواعد الكتابة الكلاسيكية في شكلها ومضمونها التي تتمثل في ضرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول حيث تبدأ المشاهد الأولى بالتحضيرات للحبكة أو ذروة الأزمة وبعدها تتالى المشاهد التي تعلن نهاية المسرحية.

كما أن دراسة الشكل القصير في المسرح تقودنا إلى تسليط الضوء على الشكل الدرامي القصير الذي اعتمده الكاتب الفرنسي جان جوليان والذي سمّاه بـ «شرائح من الحياة» في دراسته المطوّلة التي قدمها في كتابه «المسرح الحيّ». الهدف من تلك الدراسة هو توضيح طبيعة ذلك التصور الجديد للشكل الدرامي القصير الذي بدأ يفرض نفسه في مطلع الثمانينيات من القرن التاسع عشر؛ أي في الفترة التي ظهرت فيها أزمة الدراما بشكل واضح، تلك الأزمة التي خص لها الناقد المسرحي الألماني بيتر زوندي قسماً هاماً من كتابه «نظرية الدراما الحديثة» الذي كتبه عام 1956[1].

من هنا فإن تطور الشكل الدرامي القصير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجديد الذي بشّر به معظم الكتاب المسرحيين في تلك المرحلة وأهمهم جان جوليان في فرنسا وأوغست ستريندبيرغ في النرويج.

في هذا السياق يبدو حرياً التطرق للمسرح المستقبلي الذي يعتبر من أولى الأشكال التي رافقت ظهور الشكل الدرامي القصير. يدعو هذا المسرح إلى تركيز واختصار الكتابة المسرحية وبالتالي فهو يتجاوب مع مضمون الشكل الدرامي القصير. أما عن السكيتش فهو يأخذ مكاناً واضحاً في تطبيقات الشكل الدرامي القصير.

في سياق دراسة المسرحيات القصيرة لابد لنا أن نتوقف قليلاً عند السكيتش « Le sketch»، الذي ظهر في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ويعتمدها الكاتب وينطوي موضوعه غالباً على موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم في البارات والكباريهات وكان يتمتع بشعبية كبيرة وقتئذ. ولا تزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالاً مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر السكيتش شكلاً من أشكال العرض المسرحي المختصر وكنموذج لمسرح أكثر تشدداً من حيث بنيته الدرامية.

في هذا الإطار، على أي باحث أو مهتم بالمسرح أن يسلط الضوء على الشكل المسرحي القصير والمميز الذي تجلى في مسرحيات الكاتب الايرلندي صموئيل

(1) بيتر زوندي، «نظرية الدراما الحديثة»، دار نشر لاج دوم، ترجمه إلى الفرنسية باتريس بافيس، 1984، باريس. (نشر الكتاب بالألمانية عام 1956)

بيكيت، خصوصاً في «دراما قصيرة» *Dramaticules* حيث يبلغ الإيجاز الدرامي حداً أعظميا سواءً على صعيد الشكل أو المضمون. في هذه النصوص الموجزة إلى أقصى حد ممكن من حيث البنية يسعى بكيت إلى تقليص المكان والزمان فيشكلان عالماً خاصاً تتلاشى فيه الكلمات وتتوقف فيه الشخصيات عن الحياة بحيث نشهد حداداً يعبر عنه أوهيو في «ارتجالية أوهيو» بالعبارة التالية: «لم يبق ما يقال». نذكر القارىء بأن مسرحيات بيكيت القصيرة قد ترجمتها الناقدة المسرحية والأستاذة الجامعية ماري إلياس في كتاب يحمل اسم «أنتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث» المنشور في دار المدى 2002، دمشق، سوريا.

حتى لو شهد القرن العشرين أعمالاً طويلة تستغرق خمس أو ست ساعات متواصلة على الخشبة نذكر مثلاً «إيفانوف» للمسرحي الروسي تشيخوف و«أحذية الساتان» للمسرحي الفرنسي كلوديل، وحتى لو بقي العرض الذي يستمر ساعة ونصف أو ساعتين هو الأكثر شيوعاً في المسرح المعاصر، فقد ظل الشكل القصير حاضراً في أعمال الكثير من الكتاب المسرحيين. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها وهذه الفرضية تجعلنا نعرّف المسرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كاف من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقاً للحالة الراهنة للمسرح برنامجاً لعرض مسرحي. وتجدر الإشارة إلى أنه -في غالبية المسرحيات القصيرة - تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هو الحال دائماً في المسرحيات الطويلة.

مسرحيات الأماكن المغلقة:

تمثل هذه المجموعة المسرحيات التي كتبها مينيانا منذ عام 1995 ابتداءً بمسرحية بيت الأموات (1995) مروراً بمسرحية الممر (2004) وانتهاءً بمسرحيته ماشي الحال (2006).

1- مسرحية بيت الأموات[1] :La maison des mort

في «بيت الأموات» يصور الكاتب مجموعة من الأشخاص التي تعيش مع بعضها في مجتمع منطو على ذاته ومغلق على العالم وهذا الأمر نلاحظه من خلال الأمكنة المغلقة كالغرفة والممر التي تغلب على مشاهد المسرحية السبعة والتي يسميها

(1) نشرت مسرحية بيت الأموات في دار نشر تياترال، باريس، 1995.

الكاتب بـ «الحركات» حيث يسبقها بمشهد تمهيدي وينهيها بمشهد ختامي. تتتابع حركة الأشخاص ضمن هذه الحركات السبع في مشاهد طريفة بعض الأحيان وغريبة أحياناً أخرى. يتخذ الكاتب فيليب مينيانا من الواقع مادةً أساسية لكتابة مسرحياته فهو يعتمد في كتابته للمسرحية على عدة تقنيات أهمها المقابلات التي يجريها مع بعض الأشخاص وقراءته لبعض الوقائع في الصحف اليومية، ثم يقوم بتسجيل هذه المقابلات لكي يتسنى له فيما بعد إعادة صياغتها في فضاء درامي يحاكي الواقع من دون أن يلتصق به بشكل كامل.

يتعامل الكاتب فيليب مينيانا في هذه المسرحية مع الواقع بطريقة مختلفة عن معاصريه وذلك من حيث التركيز على ملحمة المواقف الحميمية للنماذج والأشخاص التي يعرضها. ثم يطرح هذا الواقع على الخشبة مع عناصر جديدة تحاكيه في بعض الأحيان وتوحي لنا أن ما نراه ممكن الحصول.

وهكذا فإن مسرحية «بيت الأموات» كانت وليدة عدة قراءات لبعض الملفات الإدارية المتعلقة بتبادل مجموعة من الرسائل بين مسؤول جامعي وإحدى الخادمات التي تمثل دورها الممثلة الفرنسية القديرة كاترين هيغل. في هذه المسرحية يضعنا الكاتب في فضاء بيت قروي حيث تدور الأحداث الصعبة التي تعصف بحياة هذه المرأة على مدار سنوات عديدة.

و في هذه المشاهد القصيرة المتلاحقة تمر شخصيات أخرى كالزوار والجيران حيث يعاني كل واحد منهم من مشكلة ما في حياته. تدور أحداث المسرحية حول قصة امرأة عبر مراحل متعددة من حياتها بحيث يكون عمرها في المشهد الأول عشرون عاماً وتنتهي المسرحية وهي تناهز التسعين. كما هي الحال في دراما الحدث، تمر هذه المرأة من بيت إلى بيت ومن حجرة إلى أخرى وهي تراقب عبر النوافذ، فتلاقي أشخاصاً آخرين عانوا من مآسٍ أخرى مثلها تماماً. تجتاز هذه المرأة عدداً من المواقف المؤلمة: فنراها -في المشهد الأول- ملاحقة بالرسائل الإدارية التي تحرمها من حقها في الضمان الصحي. وبعد أن عنفت من قبل أفراد عائلتها (حيث يغتصبها أبوها)، مضت مع جارتها وطفلها إلى مكان آخر أكثر أماناً قاصدةً حياةً أخرى. في مشهد آخر نجدها تعمل كخادمة لدى إحدى جاراتها. في المشهد الأخير من المسرحية، يطلب منها طفلها الموت فتقتله! بعد أن التمست الصفح من الناس في المشهد الختامي - أي نحن المتفرجين-، هكذا وبعد أن

كابدت كل المآسي التي يمكن أن تواجه الإنسان، اختارت الجلوس على كرسيها منتظرة بدورها قدوم أجلها.

يبدو فضاء المسرحية مغلقاً على نفسه (في فضاء أحد بيوت القرية) حيث تجتمع الشخصيات حول النافذة المغلقة على العالم والتي تعيد العالم الخارجي إلى الداخل بدلاً من أن تطلّ عليه فنسمع بين الفينة والأخرى صوت الرياح وبعض الحيوانات الداجنة التي يمكن أن يحويها أي بيت في القرية. نسمع أيضاً أصداء صوت الجار القريب الذي نلاحظ مروره عبر النافذة والذي لا يتوقف عن التذمر. عبر هذا المرور نلاحظ دوماً أن الشخصيات التي تنتمي للفضاء الخارجي تدخل إلى المنزل وتتكلم مع الشخصيات التي لا تغادره. وهكذا فنحن أمام مشاهد بسيطة من الحياة اليومية لهؤلاء الأشخاص المحيطين بالمرأة الخادمة عبر مواقف متتالية من حياتها تعرض عبر سبعة مشاهد.

2- مسرحية قطع[1] :Pièces

في مسرحية قطع يجمع الكاتب عدة أشكال درامية في الوقت نفسه مثل الحوار، المونولوج، التناص، التقطع مع الواقع، الكلام الموجه للجمهور، السرد، وهنا فإن هذه المسرحية تمثل عتبة جديدة في مراحل تطور الشكل الدرامي للكاتب فيليب مينيانا.

تعالج هذه المسرحية مأساة رجل «تاك» Tac يطرد من منزله ويفقد عقله بعد ذلك. يستمد الكاتب مسرحيته من وقائع قصة حقيقية قرأها في جريدة ليبراسيون حيث «يصاب رجل بمرض الألزهايمر ويتابع الاتصال بالهاتف مع أولاده ورفاقه بعد أن ينزوي في بيت معزول مقفر»[2] بحسب قول الباحثة كارول فيدال روسسيه.

تتوالى أحداث المسرحية مجزأة في تسع لوحات تقدم كل منها فصل من فصول حياته المأساوية التي تجعل منه رمزاً للإنسان المعاصر. من الملاحظ أن اسم تاك له جانب موسيقي كما يؤكد المخرج روبير كانتاريلا: «هذا الرجل الذي هجره الجميع يرن اسمه كصرخة تدوي في ضمائرنا المغلقة».[3]

---

(1) نشرت مسرحية قطع في دار نشر تياترال، باريس، 2001.

(2) كارول فيدال روسسيه، «ملف تعليمي»، راجع المصدر نفسه، صفحة 19.

(3) المصدر السابق، صفحة 23.

أحد أهم تقنيات المسرحية هو وجود الراوي الشّاهد الذي يعلق على الأحداث ويرشد القارئ إلى تفاصيل الأحداث التي لا تتعرض له المسرحية بالكامل. إنه الخيط الذي تتسلسل وفقه المسرحية.

كما هي الحال في معظم مسرحيات فيليب مينيانا، نجد في هذه المسرحية تقاطعات كبيرة مع الواقع ضمن ما يمكن أن نسميه «آثار الواقع» في النص المسرحي التي يلاحظها القارئ أو المتفرج. وبهذه التقاطعات يهدف الكاتب إلى جعل مسرحه يتداخل في صيرورة مستمرة من الولوج والخروج مع الواقع اليومي المعاش بحيث يخلط في مواقف كثيرة بينه وبين الخيال. وهكذا نراه يعتمد على تقنيات كثيرة لتحقيق عملية المد والجزر مع الواقع من أهمها قراءة الرسائل التي اقتطعها من الجرائد والتعليق على الصور حيث يقوم الممثل بالنظر إلى لوحة حقيقية أمامه والحديث عنها. نقرأ في تقديم المسرحية ما يلي: «تجسد مسرحية قطع سيرة نهاية حياة. من هو تاك؟ كيف وصل إلى حاله تلك؟

يروي لنا الكاتب قصة ذلك الرجل العجوز الذي جرد من كل شيء في حياته: من لحظة الفضيحة (اللحظة التي طرد فيها من منزله) إلى لحظة انهياره (عندما فقد عقله)».[1]

إن الشكل الدرامي لمسرحية قطع يتحرر من تلك القاعدة الكلاسيكية لمحاكاة الحدث فالمسرحية تتماوج وتتقدم بحسب المعطيات اليومية التي يقدمها الكاتب في جمل قصيرة وتجزيء ملاحظ في كل لوحة من لوحات المسرحية حيث تتكون شيئاً فشيئاً المنمنمات البسيطة عن حياة الشخصية الرئيسية تاك في لحظات تقهقره وضياعه.

وعلى هذا النحو، فإن هذه الخصوصية في سرد الحكاية تجعلنا نتابع المسار الخطّي لحياة تاك بحيث نتابع من حركة إلى أخرى نهاية تلك الحياة. وهنا فإن الخسارة تبدو أحد المواضيع الأهم في هذه المسرحية حيث يوحي لنا تاك بصورة المسيح المعذب. لقد أضحى تاك المطرود من بيته ضحية مجتمع فقد معنى التسامح فقد باع أحد المقاولين أغراضه الشخصية وأثاث بيته إلى بعض ساكني الحي الذين كانوا يبدون ضجرهم من تلك الأغراض والقطع البالية.

(1) تقديم مسرحيتي «قطع، مساكن»، دار نشر تياترال، باريس، 2001، صفحة الغلاف.

يؤكد الكاتب فيليب مينيانا على موضوع الخسارة الذي يتخبط تاك في سراديبه فيقول: «تتناول المسرحية موضوع الخسارة، خسارة بعض الأشخاص لأولادهم، خسارة أحد الأشخاص لبيته، لمنطقته، لعائلته. إن موضوع التيه يحرك فيّ أشياء كثيرة. عندما نقرأ جريدة أو نشاهد التلفاز فإننا غالباً ما نجد قصصاً من هذا الموضوع».[1]

يتعرض تاك المطرود، التائه والمعذب لمهب رياح الصدف والمفاجآت حيث إننا نلملم بعضاً من قصته عبر المقاطع الذي يخصصها الكاتب للشخوص الشهود الذين يتكلمون بأصوات متفرقة عن قصة تاك في مواضيع عديدة من المسرحية فينثرون شذرات من الكلمات بين الفينة والأخرى: «نعلم أنه يسكن في شارع أورتو. ـ وأن زوجته أوديل قد انتحرت ـ نعلم أن أمه من منطقة أفيرون وأن هذه المنطقة كانت تدعى المنطقة الهادئة وأن ابنه يدعى رولان».

إن هذا المتشرد المهان يطرد من مكان إلى مكان آخر من دون أن يعرف مستقراً لحقائبه التي تذخر بأغراضه الشخصية المثقلة بعبء ماضيه بحيث يبدو غير مرغوب فيه من قبل الجميع. عبر حضوره على خشبة المسرح يجسد تاك شعور الأسى العميق الذي يلف حياته من دون اللجوء إلى الكلمات؛ بل عبر المواقف الصامتة في لحظة فقدانه لمنزله. وهكذا فإن أهمية مسرحية قطع تأتي من كونها تذكرنا بمأساة الإنسان المعاصر المهدد بفقدان بيته وأشياءه الغالية.

3- مسرحية عودة[2] Retour :

في مسرحية «عودة» يقدم لنا الكاتب فيليب مينيانا تأملات وشهادات امرأة تعود إلى وطنها الأم حيث تلاقي أهلها وأصدقائها بعد غياب طويل وخصوصاً أمها التي جمعتها بها علاقة متوترة في الماضي. وهكذا فإننا نتابع في هذا المونولوج الداخلي أفكار تلك المرأة التي تستقرئ ماضيها فتبوح بأحاسيسها لدى عودتها إلى أماكن الطفولة. في معرض حديثه عن مسرحية «عودة»، يصف المخرج البلجيكي جان

---

(1) «فيليب مينيانا»، من ملف حول «قطع»، السكان الذين يتكلمون، حوار بين الكاتب فيليب مينيانا والجمهور، مجلة كواليس، العدد 25، كانون الثاني، 2002، صفحة 53.

(2) نشرت مسرحية عودة في مجلة «سبيكتر»، العدد 2، منشورات مسرح ديجون الوطني، ديجون، تشرين أول، 2004.

فرانسوا دومايير كتابة مينيانا كما يلي: «إن أحد تقنيّات الكتابة لدى مينيانا هو إعطاء الأولوية للكلمات على حساب كلمات أخرى. وعندما نلاحظ أن هناك تركيزاً على عبارة أو لفظة ما فمعنى ذلك أن الكاتب يريد من القارئ أو الممثل التوقف عند قراءتها».[1]

يشكل موضوع المصالحة الموضوع المحوري في مسرحية «عودة» ولا سيّما وأن تلك المرأة تسعى للتصالح مع نفسها أولاً ومن ثم مع عائلتها وأمها وماضيها وبمعنى آخر مع هويتها حيث تتكرر فكرة المصالحة مع المكان في مواضيع عديدة من النص. وهنا فإن الحامل الأساسي لهذه المسرحية هو الكلام السردي المتدفق تارة والمتقطع تارة أخرى وإن أكثر ما يثير انتباهنا هو حركة الكلام الداخلية التي تتماوج بين البطيء والسريع بحسب الأشياء التي تذكرها تلك المرأة. يتطرق الكاتب مينيانا إلى حركة الكلام في مسرحه عندما يذكر مشاكل الكتّاب المعاصرين فيقول: «يشكل الكلام مركز اهتمامي في المسرح. كل شيء يقال في حركة الكلام. فأنا لا أود أن أتطرق إلى عادات المجتمع وتفاصيله».[2]

تندرج هذه المسرحية ضمن ما يدعى المونولوج الداخلي حيث يخرج كلام هذه المرأة معبراً عن فيض أفكارها الداخلية فهي تعود إلى وطنها الأم فتعود بذلك إلى نفسها وتتكلم عن الأشياء البسيطة المحيطة بها. وهنا فإن قراءة النص تقدم لنا أمثلة واضحة عن التصاق النص بالكلام اليومي البسيط. تقول: «آه إنني أسمع أصواتاً أليفة ذات نبرات هادئة أذكر جيداً هذه الأصوات». وهنا فإن الكلام يبدو مباشراً ومعبراً عن عفوية هذه المرأة.

عندما تذكر تلك المرأة في حديثها موطن أمها «أصل أمي من أنتوناي» فهي تريد البحث عن هوية الأشخاص الذين تعود إليهم والحاجة إلى رؤيتهم. وعلى هذا النحو يمكننا القول إنّ هذه الشخصية تبحث عبر كلامها عن موضع قدم ترتكز عليه وعن مجال تتعرف فيه إلى الأشخاص الآخرين، تقول المرأة: «آه أنت أعرفك جيداً

(1) جان فرانسوا دومايير، ملف عن إخراج مسرحية عودة، في ورشة العمل المسرحية، مسرح ديجون الوطني، حزيران، 2006.

(2) فيليب مينيانا، «فيليب/روبير» مسيرة عمل مشترك، عن مجلة «سبيكتر»، العدد 2، منشورات مسرح ديجون الوطني، تشرين أول، 2004، صفحة 19.

وأنت هل تعرفني هل تتذكرني أجل أنا أذكرك جيداً لكن هل تذكرني». هـذا الكـلام يشرح عن قرب ردة الفعـل الـتي قامـت بهـا تلـك المـرأة عنـدما قـررت العـودة إلى موطنها الأصلي، تقول في موضع آخر من النص: «عندما قررت أن أعـود إلى وطـني أدركت أنه ينبغي عليّ أن أتذكر أنني أنتمي إلى جماعة ما».

وهكذا فإن حياة هذه المرأة تتسم بالبساطة التي تتواكب مـع رغبتهـا بـالعودة إلى عالم بسيط أولي تصوره لنا كأنه جنة عدن يتوق المرء لبلوغهـا. تطـرح هـذه العـودة مسألة المصالحة مع الماضي فتقول: «عدت إلى بلدي وكلني شوق لرؤية عائلتي لقد حان وقت التصالح مع الجميع» حيث إنّ هذه الجملة تكـرر في مواضـع عديـدة مـن النص فتضفي عليه صبغة شعرية. تتجسد هذه المصالحة التي تبحث عنها المـرأة في لقاءها مع أمها ومعاودة الاتصال مع الناس الذين تـركتهم في الماضـي. وهكـذا فـإن المسرحية تفيض بـالمواقف الحميميـة الـتي تـدور في فلـك العلاقـات العائليـة كمـا ترويها المرأة العائدة إلى موطنها بعد غياب طال أجله.

4- مسرحية «ماشي الحال»[1] Ça va :

مع مسرحية «ماشي الحال» يفتتح الكاتب مينيانا مشـروعاً ذا ثـلاث مراحـل مـع المخرج روبير كانتاريلا كما يشير إلى ذلك في مقدمـة مسرحيته الـتي قـد لا تـأتي بموضوع جديد لكنهـا تؤكـد منحـاه في التعامـل مـع الكـلام اليـومي الممثـل علـى الخشبة. تقدم مسرحية «ماشـي الحـال» حيـاة مجموعـة مـن الأشـخاص يتنقلـون في أماكن متعددة بحيث أن كلامهم يتأثر بهذه الأمـاكن ومـن هنـا فـإن هـذه المسـرحية تطرح إشكالية الكلام وعلاقته بالفضاء المسرحي باعتباره الحاضـن الأساسـي لكـلام الشخصيات. نذكر من هذه الأماكن: الغرفة – الحقل – المكتب – الطريق – المقهى وهكذا فإن كلام الشخصيات لا يتم إلقاؤه بالطريقة ذاتها في هذه الأماكن فكل مكان له دلالاته اللفظية التي تؤثر على الشخصية وتؤطر كلامها كمـا تهـيمن علـى محـور حديثها.

في سـياق الحـديث عـن مسـرحية «ماشـي الحـال» نـذكر تفاصـيل ورشـة عمـل مسرحية شرح فيها الكاتب وجهة نظره حول المسرحية المعاصرة ورؤيته الإخراجيـة

(1) نشرت مسرحية «ماشي الحال» في دار نشر تياترال، باريس، 2006.

لنصوصه ولنصوص معاصريه باعتبار أنه بدأ مسيرته الفنيّة كممثل وككاتب وأحياناً كمخرج. خصصت بعد هذه الورشة المسرحية ندوة بعنوان «من النص إلى العرض المسرحي في مسرح فيليب مينيانا» والتي نظمتها جمعية حقوق الكتاب المسرحيين في باريس SACD طوال يومين متتالين من النقاش. إن العلاقة بين النص والخشبة هي علاقة جدلية لا يحددها قانون واضح؛ بل تخضع لتجربة الكاتب أو المخرج المسرحي بحسب خبرته وطريقة التعامل مع النص الذي يود إخراجه. وهنا نذكر بالمحاور الأساسية للندوة والتي تعرض لها مينيانا لدى شرحه لعملية تحويل النص إلى عرض مسرحي:

– لا يمكن للكاتب المسرحي أن يكتب للمسرح ويفكر بإخراج نصه من دون أن يفكر بالأشكال الفنية والأدبية الأخرى (الرواية، السينما...).

– على الكاتب أن يفكر بالخشبة عندما يكتب للمسرح فهو بذلك لا يكتب وحده؛ بل يتخيل الأشخاص الذين سيؤدون الأدوار في مسرحيته. وفي خضم عملية الخلق هذه يبحث الكاتب عن أصوات شخصياته وفقاً لما يراه في الواقع لذلك فهو يتفاوض مع الواقع بشكل دائم.

– النص المسرحي هو عبارة عن مجموعة من اللوحات التي تجتمع لتشكل عرضاً وهكذا فعلى المخرج أن يهتم بتفاصيل كل لوحة (أو مشهد) من دون أن يخرج عن روح النص فالإرشادات الإخراجية تعتبر جزءاً لا يتجزأ من النص المسرحي ويجب قراءتها جيداً لأنها تشكل امتداداً لحركات الشخصيات وحواراتهم.

– على الكاتب المسرحي ألا يتعامل مع الواقع باعتباره مادة جاهزة يمكن وضعها على الخشبة؛ بل عليه أن يستحضره ويصور أجزاء منه تذكرنا بما يحصل على أرض الواقع من خلال العلامات التي يمكن للمشاهد ملاحظتها في المسرحية.

– على الممثل أن يتعامل مع النص كما لو أنه يعيش إيقاعه الداخلي بلا تصنع أو تكلف في أدائه، وأن يبرز ذلك الأمر من خلال تعامله مع الكلام بشكل طبيعي من دون أن يلجأ إلى تقليد أشخاص معينين أو تبني لهجة منخفضة أو مرتفعة في إلقاءه للنص.

في اليوم الثاني من الندوة طلب الكاتب فيليب مينيانا من بعض المشاركين الصعود إلى الخشبة بهدف تطبيق المحاور النظرية لرؤيته الإخراجية على آخر مسرحية له «كيف الحال» المنشورة في خريف 2006 لدى دار نشر تياترال في باريس. وهنا فإننا نورد ترجمة لأحد المشاهد في هذه المسرحية بعنوان «في الحقل»:

(الأب، الابن الأصغر، الابن الأكبر. يمر بعض القرويين)

-القرويون: مرحباً - كيف حالكم

- الأب: بخير

- القرويون: - كنا نسير من هنا وقد رأيناكم

- رأيناكم وعرفناكم

- لم تتغيروا

- الأب: وأنتم لم تتغيروا أيضاً

- القرويون: - لم تتغير أنت لكن الأولاد تغيروا

- مازلت على حالك لكن الأولاد تغيروا

- ساعتك جميلة

- الابن الأكبر: نعم إنّها جميلة كيف حالكم

- القرويون: - في هذه الأوقات لا مجال للمزاح

- إنه زمن الآهات

- الأب: حقاً

- القرويون: - نعم إنه زمن الآهات

- إلى اللقاء

- سررنا برؤيتكم

- الأب: لقد مضى زمن طويل

- أحد القرويين: أجل زمن طويل لم تتغير أنت لكن الأولاد تغيروا كثيراً

- الأب: وأنتم أيضاً لم تتغيروا أيضاً

- أحد القرويين: بلى لدينا الكثير من الهموم

- الأب: لا لا أؤكد لكم

- أحد القرويين: إلى اللقاء

- الابن الأكبر: نراكم قريباً

- أحد القرويين: سوف نمضي أنتما الاثنان تتشابهان كثيراً
- الابن الأكبر: حقاً نتشابه
- أحد القرويين: قميصك جميل
- الابن الأصغر: أجل إنه جميل
- أحد القرويين: إلى اللقاء إلى اللقاء

يصوّر هذا المشهد عائلة تتنزه في الطبيعة ويبدو الموقف اعتيادياً يمكن أن يحصل لكل الناس ويكاد يكون الكلام بدون أهمية فالناس يستعملون عبارات التحية مرات عديدة خلال اليوم الواحد. تبدو الجمل مكررة حيث إنّ القرويين يرددون العبارات ذاتها والمشهد يتم في لحظة لقاء تذكرنا بأي حوار بين أشخاص حقيقيين يقاطعون أشخاصاً آخرين في مكان النزهة.

5- مسرحية «هذا» لفيليب مينيانا: الملحمة الحميمية للإنسان المعاصر

لا يمكن مواكبة المسرح الفرنسي المعاصر (و مسرح فيليب مينيانا) من دون قراءة مستفيضة وعميقة لمسرح صموئيل بيكيت (1906-1989) الذي ألقى بظلاله على الكتابات المسرحية المعاصرة في فرنسا وأوروبا حتى إنها باتت تسمى بكتابات ما قبل وما بعد مسرح بيكيت. بالطبع هذا المسرح الطليعي خلخل قواعد الكتابة المسرحية الكلاسيكية وغير جذرياً مسألة التعاطي مع النص في وقت كان المسرح يعاني من ثقل الإرث الشعري والكتابي. وهنا فإن مسرح بيكيت قد قطع الجسر الذي كان يمكن مده بين كتاب القرن العشرين حيث إنّهم باتوا يتساءلون هل من الممكن الكتابة للمسرح بعد أن أعطى هذا الأخير دفعاً جديداً للمسرح عبر إدخاله لمسرح العبث والتزامه بقضايا الإنسان وهمومه. عبر هذه المقدمة نريد الوصول إلى مسرح فيليب مينيانا كونه أحد ورثة بيكيت خصوصاً على صعيد الشكل المسرحي فقد كتب مجموعة مسرحيات سماها «دراما قصيرة» (1996-1997) يظهر فيها تأثره بمسرحيات بيكيت دراماتيكول Dramaticules (1982).

في مسرحيته الأخيرة «هذا» Voilà (التي تعرض من الثامن عشر من آذار حتى الثامن عشر من نيسان 2008 على خشبة مسرح لورون بوان المطل على جادة الشانزيليزيه) يوزع مينيانا شخوصه المسرحية في ذلك الجو الحميمي الذي يفرز

عنه الكثير من المشاحنات والمماحكات فيما بينهم خصوصاً وأن المسرحية تصور بعض المواقف العادية التي تجمع ثلاث نساء ورجل في أماكن متفرقة وفي كل مكان يكاد يكون الحدث معدوماً. هناك أربعة أصدقاء في المسرحية: ثلاث نساء روتا وبيللي وبيتي بجانب الشاب هيرفيه. تسكن روتا عند بيتي وينفصل هيرفه عن نيللي المولعة بقطتها الجديدة. يقضي هؤلاء الأربعة وقتهم بتبادل الزيارات والتنزه والحديث في أمورهم اليومية التي لا تخلو من السرد العابر لتفاصيل غير مهمة بالضرورة لكنها تعكس رغبتهم بمضي الوقت الذي يمر ثقيلاً. في غمرة هذه التفاصيل التي لا تحمل معنى في طياتها يدخل فيليب مينيانا في متاهات الملحمة الحميمية للإنسان المعاصر الذي لا تكاد تخلو حياته من أحداث عظيمة فالوقت سيمر أو يمر من دون أهمية أو دون أن يعترض مساره شيء ما.

من هم هؤلاء الأشخاص ؟ هل يعبرون عن الإنسان المعاصر الذي لم يعد يكترث لشيء أو أن لا شيء يحدث في حياته ؟ في هذا المسرح يظهر الأشخاص في مواقف ضعف وتوتر ومشاحنة فيما بينهم حيث إن المسرحة (أو التمسرح) تشمل المواقف العادية التي تجمعهم. هذه المسرحة لم تعد مقتصرة على المواقف الهامة أو المؤثرة؛ بل إن كل ما ينتج من علاقات بين الأشخاص في الحياة اليومية يمكن أن يكون مادة درامية تعالج على الخشبة.

في مسرحية «هذا» كما في المسرحية التي سبقتها «كيف الحال» (2006) يبدو أن فيليب مينيانا يتحرر من سطوة البيت الذي شكل -طيلة ثلاثين عاماً من الكتابة للمسرح- الفضاء المسرحي لمعظم مسرحياته حيث تجلى ذلك الأمر في عنوان مسرحياته مثل «غرف»، «الممر»، «بيت الأموات». وهذا الخروج الجزئي من سينوغرافيا البيت يعبر عن رغبة الكاتب بتنويع الفضاءات المسرحية التي تتوزع فيها شخوصه المسرحية بحيث أنه يريد التركيز على ما يجمع هذه الشخوص من مواقف ثنائية سواء في الأماكن المغلقة أو في الفضاءات المفتوحة.

تتميز الكتابة الدرامية لفيليب مينيانا بأسلوب خاص فهو يخلق فضاءً مسرحياً من خلال مسرحة الكلام حيث إنّ ما يهمه هو تمثيل حوار شخصياته وكلامهم على الخشبة ولا يهتم أبداً بسرد قصة أو معالجة موضوع ما في مسرحياته وهذا

ما نراه في مسرحية «هذا». يقول فيليب مينيانا عن علاقته بالكتابة « الكتابة هي مشروع بالنسبة لي، لا أعالج موضوعاً بحد ذاته في كتابتي المسرحية؛ بل إن الكتابة هي عمل استحضر فيه الواقع وأساء له في مواضع عدة من دون أن أنسخه لأقدمه على الخشبة. قد أكتب مسرحية عن حادثة معينة حصلت في زمان ومكان محددين لكنني -على الخشبة- أجعل منها مسرحية تشمل الناس جميعاً وتتحرر من إطارها الزمني والمكاني. وهنا فإنني أتضايق من قراءة ملخص المسرحية فلا يمكن أبداً تلخيص مسرحية بجمل قصيرة؛ بل يجب قراءتها عدة مرات كي يتعايش القارئ مع أحداثها».■



لوكْلِزيو (*)

دون كيخوتِه وسانشو بانثا، كلّ يوم

ت: علي إبراهيم أشقر

احتفل العالم عام 2005 بالذكرى المئوية الرابعة لصدور الجزء الأوّل من الدون كيخوته لثربانتس. وقد أراد معهد ثربانتس أن يساهم بالمشاركة مع غالكياغوتنبرغ وحَلْقة القرّاء، بالاحتفال بهذه المناسبة بنشر كتاب: دون كيخوته حول العالم.

Don Quijote alrededor del mundo

وهو مؤلَّف يضمّ مجموعة مقالات بأقلام نخبة من الكتاب من مختلف الأنحاء، يقيّمون فيها، كلّ من زاويته، الأهميّة العالمية لأوّل رواية في العصر الحديث. ومن هذا الكتاب أخذ هذا المقال القيّم.

دون كيخوتهِ وسانشو بانثا كلّ يوم

من المخاطرة دائماً الزعمُ أنّنا نقرأ كتاباً كلاسيكيّاً وكأنّما كتبه منذ يومين أحدُ المؤلّفين المعاصرين. ومع ذلك، لا تفوتني ذكريات قراءتي الأولى للكيخوتهِ: إنها تبدو لي واضحة جداً وكأنّما أطبقتُ لتوّي المؤلّف العجيب المطبوع عام 1845 بترجمة لويس فيرادور Verador والمزدان برسوم طوني جوهانّو Tony Johannot، وتحمل صفحة الغلاف الداخلية الأحرف الأولى من اسم جدّ أبي السير أوجين Sir Eugène رئيس القضاة في المحكمة العليا لجزيرة موريشيوس.

(*) قاصّ وروائيّ فرنسي وُلد في نيس عام 1940، وانتقل وهو في الثامنة من عمره إلى نيجيريا حيث كان والده يعمل طبيباً. بدأ الكتابة بعد موجة الوجودية والرواية الحديثة، واهتمّ في أدبه بالطبقات المسحوقة من المهمّشين والمهاجرين. من قصصه: الحمّى والطوفان، ومن رواياته: الصحراء. نال جائزة نوبل للآداب.

أتذكرّ أنّي تخيّلت اللذّة التي ربّما كان وجدها عند قراءته هذا الكتابَ، الذي اشتراه بلا ريب في أثناء أحد أسفاره إلى فرنسا. ماذا عساه وجد فيه؟ أيكون تعرّف فيه إلى علامات مشتركة بين قشتالة ثربانتس وجزيرة موريشيوس أواخر القرن 19؟ ربما وجد فيه الانتشار الشعبي لنماذج ثابتة: صعلكة ناس الشوارع، وملامح العظمة عند الحكماء العجائز، أو عند أولئك النبلاء ذوي الأسماء الطنّانة والمفلسين والمستعدّين دائماً لنظم بيتين من الشعر تمجيداً لقضيّة خاسرة، ورشق إنكلترا عدوّهم القديم بالسهام. أوَ نكون مفرطين في الجرأة لو تخيّلنا الدون كيخوتهِ في المناطق المداريّة؟ والفكرة ليست مُحالة تماماً. فقد أشار لويس ڤيرادور في مقدّمته إلى أن موضة قصص الفروسيّة كانت تنتقل بالعدوى أيام ثربانتس، أمرٌ كان يشجّع عليه خارج إسبانيا إثر الغزو، ظهورُ حشد من الحمقى الراغبين في قتال العمالقة والأمازونات بأمل أن يحصلوا كما حصل سانشو، على حكم جزيرة ما تضمن لهم مستقبلهم؛ كانت جدّ مُعدية حتّى إنّ الإمبراطور كارلوس الخامس وجد نفسه مضطراً إلى إصدار قرار يحظر جلبها إلى المستعمرات الجديدة في أمريكا، أو تمكينَ أيّ هنديّ أو إسبانيّ من قراءة قصّة واحدة من قصص الفروسيّة. وقد وجّه مجلس النوّاب في بلد الوليد عام 1555 طلباً إلى الملكة خوانا بغرض أن يشمل هذا القرار إسبانيا كلّها.

إنّنا لا نعرف ماذا كان قرار الملكة، لكن، ما إن انقضى نصف عقد[1] على ذلك حتّى جعل ظهورُ الكتاب الأوّل من مغامرات الدون كيخوته عبثاً ذلك الحظرَ لمّا بيّن «مهزلة سائر الكتب الأخرى»، حسب كلمات مونتِسكيو. (رسائل فارسيّة، 78)

أنا أعود إلى الدون كيخوته كما أعود إلى كتاب من كتب يومنا هذا، أعود إلى كتاب الأيّام كلّها. وقليل من الكتب له هذه القدرةُ على أن يُفتح بهذه الطريقة، في أيّ مكان وعصر، كما فتحه جدّ أبي في مكتبه في موكا الماطرة والواقعة في الطرف الأقصى من الأرض، وجلب له عند قراءته لذّة الاكتشاف، وفرح البسمة وحرارة الحقيقة. وما يزال هذا الأمر أكثر صِحّة في عصرنا، في بداية القرن الواحد والعشرين الذي يشبه شبهاً كبيراً في مظاهر كثيرة منه عصر ثربانتس سواء في السياسة واللغة

(1) Lustro هكذا هي في الأصل، أي مدة خمس سنوات وكان يجب أن تكون نصف قرن، لأن الجزء الأول من الكيخوتة ظهر عام 1605 المترجم.

والفلسفة.. هذا إذا دققنا النظر، وعلينا أن ننظر إلى كل شيء. وكانت أزمنة دون كيخوته أزمنة حزينة بسبب الحروب، وكان ينعكس فيها الظلم الاجتماعي، والشكّ بما يأتي به الغد في كل مكان. فقد كان بدأ غزو العالم، ومع الغزو كانت المجازر والأوبئة واستعباد الشعوب الأدنى قدرة على الدفاع عن نفسها. ومع حرب الاسترداد La Reconquista [1] عزّز الغرب تفوّقه التكتيكي على الإسلام؛ لكنّ هذا الأمر كان أيضاً نهاية اللقاء والتبادل. فقد انغلقت إسبانيا بعد عام 1492 على نفسها، ورفضت الآخر واخترعت شياطين جديدة. ولم يبقَ اليوم من تلك الذكرى الأليمة سوى الغياب: فلأوّل مرّة في التاريخ كلّه التقت الأديان التوحيدية الكبرى الثلاثة مع بعضها، وحاولت أن تقبل بعضها بعضاً. وهذا أوّلُ ما يدهشني حينما أفتح كتاب الدون كيخوته اليوم. الدون كيخوته الفارس ذو الوجه الكئيب الذي يجوب مع مرافقه سانشو بانثا أرضاً حزينة مغبّرة ومهجورة. فقد صار بعيداً عنهما انتصارُ ألفونسو X ورسوخ العصر الذهبي الإسباني الجديد. ولو لم يكن دون كيخوته طويلاً جداً وناحلاً جداً، ولو لم يلبس كفزّاعة طيور ويتكلّم كالملهم، ولو لم يكن سانشو نقيضُه يهزّ ردفيه فوق حماره الجوعان والعطشان دائماً، لكان للأرض التي يطوفان فيها مظهراً مُكرباً يذكّرنا بوحشة أريافنا الحديثة، حتى يمكننا التفكير في إنكلترا التي أفقرها كروموِيل ووصفها ستيفنسون في روايته المخطوف Kidnapped، أو حتى في خشبة مسرح لا معقول بعد الحرب يجتازها الجندي بَرْدَمو Bardamu في «سفر في آخر الليل»، للويس فِرْديناند سيلين L. F. Céline.

ولم تكن مغامرات النبيل الألمعيّ الظريفة أوّل قَدْح في قصص الفروسية في الغرب، فقد كان رسم مثله قصّاصو الأساطير او بوكاشيو في قصصه لوحةً مُجسّدة

(1) أو الردّ على الغزو. وهي جملة الأعمال الحربية التي قام بها الإسبان على مدى قرون لاسترداد الأندلس. وكانت انطلاقتها من إمارة صغيرة أنشأها القائد بيلايو في جبال أستُرياس في الشمال، ثم نشأت إمارات أخرى توسّعت حتى صارت ممالك. لكن حرب (الاسترداد) الحقيقية أخذت طابعها الجديّ والخطير منذ أواسط القرن 11. وما إن انتصف القرن 13 حتى كانت تهاوت بسرعة كبيرة حواضر الأندلس الكبرى: فقد سقطت بَلنسية في حزيران من عام 1236 وقرطبة في عام 1238 ومرسيةُ في عام 1241 وإشبيلية البطلة في تشرين الثاني عام 1247 بعد حصار بري وبحري دام خمسة عشر شهراً. ولم يبق في يد العرب غير مملكة غرناطة التي صارت تحت حماية قشتالة ــ المترجم.

للمجتمع. ولم يكن الدون كيخوته أول مُستكشف للواقع الحديث: فقد سبقه في مهمّته بانورغو لرابليه، ورينار Renart [1] في الأسطورة. لكن دون كيخوته هو بلا ريب أوّل نقيض للبطولة، ولم نكفّ عن أن نتماثل معه حتّى يومنا هذا، لأنه يبدو لنا وحصل في آن واحد على أن نبتعد عن ذواتنا ذاتها. فالثنائيّ الذي يشكلّه مع سانشو بانثا هو النموذج النموذجي، و(الموديل) الأمثل للإنسان الحديث في ازدواجيّته: فهو بطل حتّى اللا معقول، وجبان حتّى الحماقة، وهو مشعوذ وكذوب ومحتال، وهو في آنٍ واحد بريء وشاعر وقادر على احتضان أنبل المشاعر. فلنتفحّصْ نقيضي البطولة كلّهم في الأدب الغربي بدءاً من تريستان تشاندي حتى مول فلا ندِرْز، ومن توم جونز حتى بيكويك، ومن كانديد حتّى جوزيف ك، ومن أوليسَ حتى لوكي جيم، نجدْهم كلّهم أبناءً لـدون كيخوته وسانشوبانثا. هـم ضعفاء متبجّحـون، ومشارون عاطفيّاً، ومتناقضون وضحايا تستهدفهم برودة المجتمع المهيمن؛ وهم دمى في السياسة والمؤامرات والغيرة، ومتمرّدون دائماً على جراحهم، لكنّهم عاجزون عن علاجها. وهم دائماً مجانين في الحبّ، لكنهم غير راضين، ويبحثون بحثاً دائباً عن المال والشهرة، و ببساطة عن طعام جيّد. ولنُصْغِ للدون كيخوته يصف نفسه ويعرض لنا بشكل ما مهنته الفعلية، أي مهنة الجندي ثربانتس، بطلِ حرب يجهلها معاصروه، وسجينٍ لم يشأ أحدٌ أن يدفع فكاك أسره، واقتصر في آخر حياته على موارد دنيا كيما يقيت أسرته ذاتها: فهو كطالب «يعيش على الإحسان» وعليه أن يتحمّل الجوع والبرد، أو كالجندي، لأنّه يقول: «لا يوجد في الفقر ذاته أفقر منه». (الجزء I - فصل38).

أوليست هذه الصورةُ صورةَ الإنسان العصري كما عرّفه سارتر، إنسان يجب عليه أن يناضل ليحافظ على استقلاله وشرفه، بينما كلٌّ ما حوله يقدّم له المثال السيء في الوقاحة الأكثر صفاقة، وفي الاختلاس وفساد العادات وهيمنة المال والخضوع الأحطّ لأقوياء العالم؟ وقد مُلِئ أدبنا الأوروبي منذ الدون كيخوته بهؤلاء الأبطال الفقراء، وبشبّان أحياناً ومنتحرين دائماً، مثل وارتر لغوته، ولوسيان لوين لاستندال، أوراستينياك لبلزاك، وعليهم أن يكافحوا ليجدوا موضعاً لهم في مجتمع يقصيهم عنه.

(1) قصص بقالب شعري تعود إلى القرنين 12 و13، وأحداثها تجري على ألسنة الحيوانات وبطلها الثعلب Le Renard.

يقيناً أنهم اكتسبوا خلال قرون مجوناً يبعدهم عن بطليْ ثربانتس المشرّدَين، لكنّ ثقتهم بأنفسهم وبحسن طالعهم وُلدا في طريق «قلعة هيناريس»[1]، لأنّ واقعيّة ثربانتس هي ما سمحت لرومانسيّتهم أن تبدو نتاجاً ذا مصداقيّة. فإذا كان دون كيخوته مثالاً لهذا النوع، بالحريّ، إن يكنْ ظلّ حيّاً بيننا، نحن الذين وُلدنا في عصر جدّ بعيد عنه، فذلك لأنّنا ما نزال نشبهه في تجاوزاتنا كلّها وجنوننا وضحالتنا.

لا ريب أنّنا قادرون على التعرّف إلى أنفسنا في نزواته، وفي هذا التحدّي الذي يُطلقه في وجه العقل والأعراف. لكنّ رفضه للنظام الاجتماعي هو على وجه خاص، ما يمسّ أعماقنا. دون كيخوته ابن الشرف hijo de algo[2]، ورجلُ الخير المتمرّد على ابن الشريّ رجل الخيرات والأملاك. الابن الثاني يملك كلّ شيء: الاكتفاء والسلطة وتقدير معاصريه، وإطراء متزلّفيه، بينما الابن الأول لا يملك غير شرفه؛ أي كبريائه. وإن اللوحة التي يرسمها ثربانتس لنفسه بملامح النبيل فيها حيويّة السخرية والدقة: «يالبؤس شريف الأصل الذي يتباهى بشرفه ويأكل ما لا يُغني من جوع، وخلف باب مغلق، ويرائي بمسواك الأسنان الذي يخرج به إلى الشارع من غير أن يكون أكل شيئاً يُضطرّه إلى تنظيفها!». (الجزء الثاني ـ الفصل 43).

يقيناً هو يبدو فظّاً حينما يتزمّل بأسماله، وحينما يقنّع الواقع ليموّه على من ينظر إليه، لكنّه يسمح بين فينة وأخرى، أن تفلت منه كلمة مرّة معترفاً لتابعه الوفي: «وهكذا، إذا أخذنا ذلك بالاعتبار، أكاد أقول إنّه يثقل على روحي أن اتّخذتُ من هذه الفروسيّة الجوّالة مهنةً لي في عصر بغيض جداً كعصرنا هذا الذي نعيش فيه». (الجزء I ـ فصل 38).

وهاكم شكوى أخرى يُطلقها دون كيخوته في نهاية مغامراته ولمّا أثقل التعب كاهليه، وأثقل أيضاً، كما نتخيّل مبدعه إثر سنين طوال من المعارك والحبس وكذلك عمله كاتباً مُكبّاً على كتابة كتابه الساحر وهو في تنغيصٍ من الفقر: «أيّها

(1) مسقط رأس ثربانتس ــ المترجم.

(2) هي في الأصل كلمة واحدة مركبة تركيباً مزجيّاً hidalgo، أي، نبيل أو شريف. وقد فكّ التركيب ليطابق بين ابن الأولى والثانية. وتعني حرفياً ابن شيء ما. وابن الشيء في العربية كناية عن مُلازمه مثل ابن السبيل لملازم الأسفار... الخ. وما للإبهام وللتعظيم. و algo لها في الإسبانية معنى قريب من ذلك. والمقصود ذو الكرامة والشرف ــ المترجم.

السيّد الحلاّق، السيد الحلاق [....] كم هو أعمى من لا يرى من خلال نسيج الغربال.. وإنّ ما يتعبني هو أن أجعل العالم يدرك الخطأ الذي يقع فيه، بألا يجدّد في ذاته الزمن السعيد حيث كان يهيمن نظام الفروسيّة الجوّالة [....] وإن معظم الفرسان الذين يمارسونها اليوم، يَصُرُّ فوقهم الدِّمقس والبروكار ونُسج أخرى ثمينة يرتدونها، أكثر ممّا تصرُّ الدروع التي يتسلحون بها [....] لأنّ ما ينتصر اليوم هو الكسل على السعي، والبطالة على العمل، والرذيلة على الفضيلة، والغرور على الشجاعة ونظريّة ممارسة السلاح». (الجزء الثاني ـ الفصل الأول).

كان دون كيخوته وسانشو بانثا يهيمان على وجهيهما في أرض مضطربة، ومزروعة بالأفخاخ والخدع، لكنّ ما يبدو بكلّ وضوح هو أن تلك الأرض ذاتها كانت مجالاً يمكن أن تولد فيه الرواية. ولا ريب أنّه هناك، في قشتالة الجافية بدأ مع ثربانتس هذا الفنّ، فنّ الواقع والساخر والهازئ الذي زوّد هذا الجنس الهجين؛ أي الرواية، بمعناه الحقيقي. وهنا، لا النبالة ولا الفلسفة مناسبتان للمقام بشكل جيّد جداً.

وفي ذلك الوقت، كان شكسبير، وهو معاصر بالمعنى الصحيح لثربانتس، فقد توفّيا في العام ذاته بفارق أيّام معدودات فقط بينهما، يُبدع في إنكلترا عالماً في حالة غليان حيث تفاصيل المخادع الملكيّة قد نُقّب فيها حتّى طيّاتها الأكثر خفاء كيما تُعرض بشكل أفضل الإنسانيّة التافهة للملوك الحاكمين بأمر إلهي وكأنّما كان يحضّر بذلك للثورة. فمسرحيّة ريتشارد الثالث تطرح مسألة شرعيّة ملك سيء، و(العاصفة) مسألة العبوديّة، و(هاملت) مسألة الجنون. ولو عاش في إسبانيا، ماذا كان سيكتب عن جنون خوانا التي كانت تنام مع ميّت، أو عن نهاية فيليبه الثالث المأسويّة؟ لكنّ إسبانيا ما كانت تمتلك نَبْضاً دراميّاً. أمّا الرواية، هذا المسرح الجوّال، فقد كانت أقرب إلى هذا الشعب المجيد الحالم والناقد والفردي بشكل لا فكاك منه. إن الأصالة الإسبانية التي تغذّى بها ثربانتس تكمن في قدرة المرء على أن يضحك من نفسه، يُضاف إلى ذلك حبٌّ للذات كبير. فلكلّ امرئ فيها الحقّ في أن يعزّز استقلاله ويلاحق أمر شرفه. ألم يؤكّد ألفونسو الثالث عشر بعد ثلاثة قرون من ذلك أنه كان يحكم في إسبانيا واحداً وعشرين مليون ملك؟

كانت مغامراتٌ وتبجّحات وسخريات وجلد بالعصيّ، وأكاذيب وألاعيب من كل صنف: كلّ ذلك يبيّن لنا أننا في نهاية العصور الوسطى، لمّا كانت الجنّ

والشياطين ما تزال تطوف في الغابات، أو لمّا كان حصان بسيط من أحصنة دوّامة الخيل ومزود بمسمار صغير، يمكن أن يقود دون كيخوته وسانشو بانثا عبر قبّة الفلك. ومع ذلك، لمّا كان بطلانا يجوبان البلد من قرية إلى قرية، فإنّهما كانا يمران بأعمال من السحر والرقى بشكل طبيعي وثقة تدهشنا أكثر مما تضحكنا. وكأنّ اليوميّ والعاديّ يحافظ دائماً في الواقع، على جزء غير مُكتمل وتظلّ تختفي تحت درْع الواقع الصلب، ثغراتٌ من الظلّ وعدم اليقين. وهنا يجب علينا، من دون شك، أن نبحث عن سحر هذه الرواية، وعن طابعها الشبابي الذي لا يشترك في شيء مع أعمال رابليه الطويلة والثقيلة ولا مع تمرّده على اللغة. وليس فيها أيضاً أثر من سخرية بوكاشيو الصفيقة، ولا من أخلاقيّة مرغريتا ده نابارّا، النسوية. فدون كيخوته مضحك إلى حدٍّ يثير فيه مشاعرنا، وسانشو بانثا استطاع لمّا استماله بعض المزّاحين المنحرفين وجعلوه يعتقد أنه تحوّل إلى حاكم جزيرة برَاتاريا، أن يجعل القارئ يقف إلى جانبه لمّا تبدّى أنه أنبل وأذكى وأبرع من أيّ سياسيّ آخر. في نظرنا، هما خلقا «إنسانيّة» لم يستطع أيّ فيلسوف أن يصنعها، ولقد بيّنا لنا ماذا يعني أن يكون المرء إنساناً في هذا العالم الخطر والماجن. إذ نستطيع أن نتعرّف إلى أنفسنا فيهما، لأن ذاك العالم هو ذات العالم الذي يحيط بنا في الوقت الحالي، ولأنّ حرّيتنا ووعينا وبقاءنا هي في مهبّ الريح بالطريقة ذاتها كما كانت أزمان ثربانتس. ولم يكن دون كيخوته حقيقياً ومثيراً للمشاعر كما لمّا كان يستمع إلى ملامة تابعه الوفيّ، ولم يبدُ سانشوبانثا قطّ مُقنعاً كما لمّا كان يعالج جروح سيّده وكدماته، ويتظاهر أنه يُصدّق ضروب جنونه كيما يجلب إليه السرور. والمساعدة التي يُسديها كلّ منهما للآخر هي جدّ إنسانية حتّى لا تنتمي إلى أي عصر من العصور. فهي تبيّن لنا ضعف الإنسان الحديث على الرغم من التقدّم وضمانة العلم والمعرفة المتراكمة في المكتبات: لأنّ ما ينقذه ذو صلة وثيقة بما يجعله في شك من أمره، ولأن ضَعَته قريبة جداً في كلّ لحظة من عظمته. أو يوجد في الكوميديا البشرية في يومنا هذا موضوعٌ آخر سواه، سواء أكان عند بيكيت، أو في لوحات بيكاسّو أو في أفلام شارلي شابلن؟

في رواية ثربانتس موضوع آخر له طابع عائلي في نظرنا. وأنا أشير بذلك إلى طرد الموريسكيّين[1] الذي بلغ غايته عام 1609، وربّما مسّ التحضير له وتراً حسّاساً عند ثربانتس لحظة بدأ فيها كتابة روايته. فقد كان ثربانتس وسْط كتّاب ذلك العصر العسير الكاتب الوحيد الذي عبّر عن مشاعره وبيّن خلال مجرى الرواية ما الذي تعنيه للشعب الموريسكي دراما هذا الطرد بإبعادهم عن أرضهم مسقط رأسهم والمصاعب التي لاقاها هذا الشعب كي لا يتجمّع في بلدان ما كان ينتمي إليها. فثربانتس ينافح عن أقلّيات عصره الإثنيّة والدينية التي تلاحقها السلطة والكنيسة بدءاً من عام 1492: سواء أكان اليهود أم المدجنون[2] والمستعربون[3]، وأخيراً آخر الضحايا أولئك الأسبان ذوو الأصول الإسلاميّة الذين حوِّلوا قسراً إلى المسيحية،

---

(1) تُطلق على المسلمين الذين ظلّوا تحت الحكم الإسباني بعد سقوط غرناطة. وكان شرط بقائهم أن يتنصّروا. لكنّ الشكوك ثارت حول حقيقة تنصّرهم واندماجهم في المجتمع. لذلك اتُّهموا بممارسة الإسلام سرّاً وبالاتصال بالأتراك. وقد جلبت عليهم هذه التّهمةُ ودخولهم في النزاعات التي نشبت بين الإسبان أنفسهم إشكالاتٍ ومضايقات كثيرة. واشتدّ التضييق عليهم أيام حكم فيليبه II وخليفتهِ فيليبه III الذي أصدر قراراً بطردهم وبدأ العمل به عام 1609 . وموريسكو Morisco تعني مسيحيّاً حديثاً، أي مسلماً تنصّر منذ عهد قريب تمييزاً له عن Cristiano Viejo، أو مسيحيّ قحّ أوصريح لا يخالط نسبَه مسلمٌ أو يهودي متنصّر. أمّا Moro فقد أطلقها الإسبان على المسلم وعلى العربي في آن واحد وتعني موريتانياً. وكانت موريتانيا تضمّ، حسب التقسيمات الرومانية القديمة المغرب العربي نقطة انطلاق العرب. كان الموريسكيّون مزارعين نشيطين وعمّالاً مهرة وحرفييّن جيّدين. وقد تركوا لنا أدباً باللغة القشتالية مكتوباً بالخطّ العربي. وهكذا طُويت صفحة هؤلاء القوم حتى ستينيات القرن الماضي: فكُتبت عنهم منذ ذلك الحين كتب كثيرة حتى صارت تشكل مكتبة يمكن أن نسميها: المكتبة الموريسكية. ورأي سربانتس هذا الذي يعرضه المؤلف، مُستأنَفٌ كما تقول العرب. فقد كان له رأيٌ آخر قبل الطرد، حينما قال عنهم إنهم غربانُ إسبانيا وسوسها، إلخ.. ويشاطره هذه النظرةَ المزدوجة إلى المورسكيين معظمُ الإسبان في ذلك الوقت. فالموريسكيُ عدوٌّ نائم وخطرٌ كامن ما دام بين ظهرانيهم. لكنه صار دمِثاً ومهذّباً و«جنتلمانا» لما صار بعيداً عنهم بعد الطرد ـــ المترجم.

(2) أو mudejar (مودخار)، وهم المسلمون الذين ظلّوا تحت حكم الإسبان أو الممالك الإسبانيّة قبل سقوط غرناطة، وكانت حقوقهم الدينية محفوظة لقاء دفع ضريبة. وقد أزيلت هذه الحقوق بعد سقوط غرناطة. وصاروا في فئة الموريسكيين.

(3) وهم المسيحيون الذين كانوا يعيشون وسْط مسلمي الأندلس. وكانت لهم لهجة خاصة، وطقس كنسي خاص.

والذين كانت الدولة تريد أن تجرّدهم من كل علامة مميّزة: من عاداتهم وأزيائهم وحتى لغتهم العربية algarabia[1] التي اشتقّت منها الكلمة الفرنسية charabia. أوَ لا يمكن إيجاد صلة ما بين ذلك وبين مسائل راهنة تُطرح حول «الاندماج»، أو الاستيعاب، ومؤشرات الهجرة الوافدة والحاجة إلى حصار الحدود؟ ولم تغب المواضيع الشرقية عن قصص الفروسية المشهورة التي يشكّل الدون كيخوته قدْحاً فيها. فالمرأة المسيحية الجميلة الأسيرة التي ينتزعها الفارس النبيل من يدي التركيّ القاسي كانت أحد المواضيع المطروحة في ذلك العصر، وما تزال كذلك اليوم بكلمات أخرى. فالثابت أن ثربانتس لم تجعله سنوات أسره في بلاد البربر وكذلك ذكرى مشاركته في حرب ليبانتو المجيدة، يتخذ موقفاً قاسياً حيال المسلمين. ومع ذلك نجد الرواية مزركشة بظهور الموريسكية بين حين وآخر، وهي فتاة ذات جمال بارع بثيابها الغريبة مع الحجاب معبّرة عن نوع من الإيروسية الحزينة التي لا يستطيع الفارس ولا القارئ أيضاً أن يتحاشى الوقوع في أسرها. والموريسكية تضيء برشاقتها وظرفها الطبيعي مغامرات بطلينا الفظّة، وتذكّرنا برقّتها بما تدين به الحضارة الإسبانيّة، وامتداداً لها أوروبا كلّها، للثقافة العربية ولمفهومها للجمال ولذائقتها الشعرية ورهافة مشاعرها. فلئن ظلّت دولثيا ديلتوبوسو بعيدة المنال، أو بالأحرى، قد تحوّلت أحياناً إلى راعية خنازير قذرة ومهملة، فإن الموريسكية تتحوّل من جهتها بتواضعها وبطولتها وحبّها الحارّ، إلى مثال أعلى للمرأة كما فهمه ثربانتس. والأمر ذاته يحدث في قصّة ريكوتِه صديق سانشوبانثا والمطرود مع ابنته آنا فيليكس التي تكافح بحرارة لتحرير حبيبها الواقع معها في أسْر البربر. وإن ظهور الموريسكيّة في الرواية ربّما يشير إلى سرّ من أسرار شباب ثربانتس أيام أسره الطويل، (اللهم إلا إذا كنا بصدد شبح أسير). لكنّه يفصح بشكل خاصّ عن إنسانية

(1) كلمة فيها ازدراء وتعني الجلبة والضوضاء ايضاً. وقد كانت اللغة العربية، والزي (الحجاب للمرأة والعمامة للرجل)، والأغاني الليلية (ليلياس، أو ثمبرا، أي الزمر كما سمّاها الأسبان)، من النقاط الهامّة التي كان الموريسكيّون يفاوضون من أجل الحفاظ عليها إثر كل إشكال أو تمرّد. وقد كان إلغاؤها عام 1567 سبباً مباشراً في قيام موريسكيّ وادي الحجارة في غرناطة عشية عيد الميلاد عام 1568، بانتفاضة كبرى دامت عامين. وقد رجّت هذه الثورة العرش والمجتمع الإسبانيين. وكان الخوف كبيراً من تدخّل الأتراك لكنهم لم يفعلوا، بل احتلّوا قبرص ــ المترجم.

جديدة كلّ الجدّة في الأدب تجعلنا نفكرّ في مغامرة الفيلسوف ميشيل ده مونتين. وقد يقال في الوقت الحاضر بجدّ أكبر كثيراً: إنه يتحدّث عن «الوضع البشري».

ونحن بدورنا، ألا نعيش في عالم مغلق على الآخر، وقائم على الامتثالية وعلى مذاهب مستقرّة وعلى كرْه للأجانب وعدم الثقة بكلّ ما يبدو لنا مجهولاً؟ فطرْد المهاجرين الوافدين وإعادة تجميعهم وإعادتهم إلى البحر، ونبذ العلامات المميّزة لهم، أو نبذ تراثهم وأصولهم، وبناء الجدران حولهم ومعسكرات الترحيل ورفض المواطنة وحقّ التصويت لهم... كل ذلك نعرفه جيّداً جداً لأنّه صار خبزنا اليومي. فالشعوب الغنيّة العمْي مثل ميليشياتهم، ترفض أن ترى في طرقات المنفى الخاوية روحاً بشريّة في هذا الآخر الذي ينتظر مختبئاً في معسكر محاط بأبراج المراقبة في مرافئ الجزيرة ومرسيليا ودنْكرك. وإذا منح المهاجرون حقَّ اللجوء فذلك كي لا يحبسوا في ضاحية ما بائسة حيث كلمة «مستقبل» تبدو لا معنى لها.

إن قراءة الدون كيخوته تجلب ذلك كلّه إلى الذاكرة مرّة أخرى. فلربّ آنا فيليكس ما تنتظر (اليوم) في مكان ما تحت سقف من قماش وعلى حرْف الطريق متزمّلة بثياب السفر، وروحها لا تقلّ جمالاً ولا عيناها أقلّ اضطراباً بسبب القلق والانتظار، عمّا لو كانت مسيحية أو موريسكية، أو عمّا إن كانت تعيش في أيام ريكوتِه صديق سانشو الضائع. فأيّ فارس سيهرع اليوم إلى مدّ يد العون لها؟ أين هو سانشو الحلو الكريم الذي شعر بالاشمئزاز من أكاذيب المجتمع؟ أم أنّنا جميعاً أيتام في هذا العصر الذي يخلو من البراءة، ومن فارس كالفارس ذي الوجه الكئيب وخادمه الأمين؟ لقد كانت الدون كيخوته بلا ريب رواية هي أكثر الروايات تأثيراً في الأدب الغربيّ، فقد شكلّت مظهره النهائي. ويبدو الأمر مدهشاً إذا تنبّهنا إلى أننا لا نستطيع القول إن الدون كيخوته كان لها (ما قبل)، و(ما بعد). فرواية الفروسيّة التي غزت من قبل أوروبا النهضة حتى أدّت إلى إصدار قرار بمنعها، لم تكن بعد كل شيء سوى حمى عارضة. وإن قصصاً كهذه كانت بضحالتها وتكلّفها العاطفي على وجه خاصّ، رمزاً للكذب ولرياء ذلك العصر الفظ والذرائعي. فقد كان هرْنان كورتس يذكر أماديس ده غولا، ويستذكر أعمال الفارس البطولية وحبّه الأثيريّ لأوريانا. لكنه هو ذاته من زرع الموت والحزن في إمبراطوريّات العالم الجديد، وأغوى ما لنْتشه malinche، وعذّب كوا أهْتِموك Cuauhtemoc آخر ملوك المكسيك، كي لا يجبره على الإقرار بالمكان الذي خبِّئتْ فيه كنوز المعابد، ثم

وضعه على الخازوق في الطريق إلى هندوراس مثيل ما يُصنع بلص. وكذلك مساعده الوفيّ برنال ديّاث ديل كاستيّو يذكر أيضاً بطولة الفرسان الجوّالين، ويقارن الاستيلاء على المكسيك بالاستيلاء على القدس. لكن، كان عليه أن يُظهر فرقاً في قسوة الواقع: فبعد الحصار سقطت عاصمة الآزتيك في أيدي الإسبان في 13 آب من عام 1521، وكان يتناثر على ميدان المعركة أكثر من مائتين وستين ألف قتيل بين رجل وامرأة وطفل. كان القتلى كثيرين حتّى دعت الحاجة إلى أشهر كي لا تُحفر خنادق لدفنهم. ولن تجد قصة من قصص الفروسية تتحمّل عبء مجزرة كهذه. وقد كان هذا الجنس الأدبي محكوماً عليه حتى قبل أن يطلق عليه ثربانتس رصاصة الرحمة. وإذا استثنينا بعض الإشارات التافهة، فمن كان يهتمّ حينئذ بقصص متحذلقة، متكلّفة وغير قابلة للتصديق وكاذبة؟ أما الكيخوته، فنجد فيها كل ما يشكل رواية القرون القادمة: أي السخرية والغرابة والصعلكة وتصوير العادات، وعمق التحليل والواقع الاجتماعي والحوارات الشعبيّة وازدواجية الأبطال (قلق دون كيخوته ووحدته، وضعف ثقته، وميله إلى الغضب، وقمعه المستمرّ لرغباته، ووسواس الحماية الأميّة)، وجلافة الفلاحين وسخف المدنيّين، والظلم المحيق بالنساء، وتمرّد الخدم على السادة، ونظرة السادة غير المتسامحة إلى خدمهم، والزندقة، والإخفاق في الزواج، ونزوات المجتمع الأبوي السخيفة. وهناك في الوقت ذاته، المثال الأعلى، وممارسة شعر الغزل على الطريقة العربية، والحفلات الموسيقية الليليّة، والرومانسية والتخيلية كلها مقدمة نحو الواقعية الشاملة.

وإذا ما عدتُ بذاكرتي إلى أيام طفولتي، إلى ذلك العصر الأثير الذي اكتشفت أثناءه رواية ثربانتس في المكتبة العائلية، أراني أطوف بنظرتي من رسم إلى آخر وأنا أقرأ قصّة مغامرة البطلين، وكأني قد أنهيتُ لتوّي كتابتها، وكأني أترجم واقعاً كان بإمكاني أن ألمحه بمجرّد أن أطلّ من النافذة. وما كان لديّ شكّ في ذلك. ولم يهيء لي أيّ كتاب ـ ربما باستثناء لاثريّو ده تورمس lazarillo de Tormès[1]، هذه اللذّة

(1) كتاب غُفْل ظهر في إسبانيا في أواسط القرن السادس عشر. يروي فيه الفتى لاثْريّو بخبث محبّب وظرف ما رآه وسمعه وخبرَه إبّان تنقّله في سبيل العيش من بيت إلى بيت ومن مكان إلى مكان ومن بيئة إلى أخرى. وكان فاتحة ما سُمّي في إسبانيا أدب البيكارسك، أو الصعلكة بالمعنى الشعبي، وقد نسج على منواله كبار كتّاب إسبانيا ومن بينهم ثربانتس نفسه ــ المترجم

الغامضة في الأدب (لا سيما في نظر طفل ما كان يعرف بعدُ معنى الكلمة) لكونه قريباً منّا جدّاً، وهو في آن واحد غير ممكن بشكل ساحر.

تحدّثت منذ قليل عن الواقعية الشاملة. وهي كلمة كبيرة بلا ريب حتى تحدّد شيئاً جدّ بسيط، لأنه في هذه الصفحات، ابتُكرت بسهولة تثير العجب فكرة الفنّ الروائي، ولا أشير بذلك إلى دقة تتدرّب بها النفس على ممارسة الحقيقة بحرف كبير. فالحضارة الإغريقية، وهي فلسفية بطبعها، عاشت حقّاً من غير أن تُنتج روايات، وكان العالم العربي يؤثر فنّ الشعر دائماً. أمّا ما أكّده ثربانتس فهو إرادة امرئ في مجتمع إسبانيا القرن 17، المتناقض، في أن يتحدث عن الحياة ويعلن الحرب على الامتثالية، وينتقد نقداً شديداً معاصريه مستخدماً القلمَ السلاحَ الوحيد الذي كان يمتلكه.

وإذا ما اكتشف القارئ في يومنا هذا الدون كيخوته (سواء أكان في طبعة جميلة مزدانة برسوم كما اكتشفته أنا، أم ببساطة، في كتاب جيب قديم ملوّث وحوافّه مثنيّة لكثرة الاستعمال)، فلا يمكن أن يلتبس عليه الأمر: إذ سيجد هنا ثربانتس في شبابه المتّقد والمدهش؛ بل حتى لو صدف له أن فتح هذا الكتاب في عمر ينظر فيه الإنسان دائماً إلى الأمام من غير أن يتأثر بالشهرة أو الثقافة.

وهذا هو بلا شكّ، سرّ شعبية هذا العمل القديم العائد إلى أربعمائة عام خلتْ. فثربانتس ينتمي إلى نوع من الكتّاب لم ينضجوا في ظلّ مكتب أو في رغد برج عاجي، محبّب. كتّاب يحصلون على معاشات ويحاطون بالتكريم. إنه ينتمي إلى هذا العِرْق من المفكرين المغامرين الذين قُيّض لهم أن يحتكّوا بالعالم، والذين عرفوا الحاجة والخطر ومعركة العيش كلّ يوم بيوم. وقد يفكرّ المرء في رابليه الذي كان طبيباً، وفي ديفو أو سويت اللذين كانا تاجرين، أو في موليير الذي كان ممثلاً، أو في رجال أقرب إلينا مثل رامبو أو كونراد، أو كيرواك الذين نسجوا بخيط حيواتهم نسيج أعمالهم من غير قدرة على الوصول إلى حلّ لغزها.

بدأ ثربانتس كتابة الدون كيخوته وقد كان أتمّ خمسين عاماً مضت من عمره، إثر حياة من التجارب والاحتيال للرزق. ولا ريب أن الشبيبة الحالية يمكن لها أن تتعرف إلى نفسها في هذه الكتابة حيث تسطع قوّة الحقيقة، وحيث يمكننا أن نرى في كلّ خطوة علامات الضربات المتلقّاة، والآمال والإهانات، وحيث تنعكس المعرفة البشرية، وحيث يعتقد المرء أنه يسمع وراء كل تبادل حرارة اللقاء

والعواطف والمغامرات والضحك والانفعال. فإذا كنا نستطيع أن نشاطر أثناء القراءة دون كيخوته مشاعره، وإذا كنّا عانينا الخوف والاضطراب والجوع وحتى الشعور بضرب العصي، فذلك أنّ مؤلفه عرف ذلك كله في الحرب وفي السجن وحتى في العبودية، ولا يفوتنا صدق كهذا الصدق. لكنّ مجرّد اختبار ما عشناه، لا يكفي لكتابة رواية كهذه الرواية. وإنّ أحد أخطاء عصرنا هو الإيمان بأنّ التميّز في الحياة كافٍ من أجل الكتابة. هذي هي الأكذوبة الكبرى لِمَا نسمّيه أدباً واقعيّاً، أدباً ربّما يكون أنسب نعت له: الاكتفاء الذاتي. أمّا قراءة الدون كيخوته فتعلّمنا عكس ذلك؛ إذ إن ثربانتس لمّا أبدع الرواية الحديثة جعل من حياته مادّة أوليّة لعمله، لكنه عدّل في آن واحد في سيرته[1] كي لا تخدم خياله. ولو لم يكن دون كيخوته وسانشو بانثا وتيريسا ودولثنيا شيئاً آخر غير صور سريعة أُخذت في طرق قشتالة القديمة، ما كان للرواية أن تقدم لنا غير سلسلة من جوانب الحياة الشعبية، والقوادة، والتسكع، كما جاء في رسوم كايو Jacques Callot. فمن يقرأ هذه الآن في عصرنا الذي ترجّه حروب الجبهات والهموم الاقتصادية؟ على العكس منها، نجد حضور دون كيخوته حضوراً دائماً، وإننا نشعر أن كل ما تقصه الرواية يعنينا وإن أربعمائة عام انقضت على إنشائها لم تخفّف من أهميتها، ولم تجعل إبداعاً واحداً من إبداعاتها مُفوّتاً. وذلك لأننا نبحر في العالم ذاته حيث تسود الحروب والمظالم والأكاذيب، وأننا نستطيع أن نضحك من أنفسنا وأن نسخط كما في أيام ثربانتس. وإننا نتعرّف في خطب السياسيّين إلى أشكال الرياء ذاتها وإلى سعة المعرفة عينها. وإننا نلمح لدى معاصرينا الذين يسمّون أنفسهم مفكرّين الغرور الفارغ واللامبالاة نفسها بمصائب الآخرين. فعلى بعد خطوتين من قصورنا ونُصبنا التذكارية يعيش شعب من قوّادين جدد وتائهين ومتسلّلين وأشباه عبيد ينتظرون عبثاً مجيء محرّر لهم، ذاك المحرّر الذي قال عنه سانشو بانثا: «يطعم العطشان ويسقي الجوعان»، ذاك الذي قد يفتح باب الحريّة عن طريق الضحك.

لقد نقل ثربانتس حتى يومنا شباباً لايلين عبر صوت دون كيخوته الخالد، يلطّف منه إحساس سانشو المشترك بين الناس. ولستُ أشك في أنه سيبقى إلى ما بعد عصرنا الصعب، لأن هذا الشباب يقوم على الحقّ والصدق وعلى مزيّة وحدَها

(1) في الأصل حياته.

الروايةُ تستطيع أن تُخرجها إلى النور. وهي وعي المرء بذاته. لقد بحث عنها مؤلفون آخرون في العقل وفي العاطفة أو التصوّف، من أمثال مونتين ولويس لابه L. Labé وجون دون John Donne. لكن ميغيل ده ثربانتس وحده استطاع أن يبلغها بالإضحاك.

هنا تكمن بلا ريب الظرافة الطليقة إلى حدّ ما، تلك التي تجعل من دون كيخوته أسطورة ذات شباب خالد. لكنّنا نلمح من وراء فيض المغامرات المنتظم والبسيط، المغامرات التي يقوم بها بطلانا، قوّة الشغل، وثبات الكاتب وإصراره وحماسته حماسة لا تفتر.. لما عزم ثربانتس في اللحظة الأخيرة، بعد وفاة شريكه القديم، على أن يكتب كلمة النهاية في الجزء الثاني من الدون كيخوته، وضع على فم ريشته أو قلمه هذه الجملة التي يمكن أن تكون شعاراً جيّداً جداً للروائي: «من أجلي وحدي خُلِق الدون كيخوته. وأنا من أجله خُلقت». ■



الترجمة والمنظومات الأخلاقية والتربوية

د. نزار بني المرجة

إن ترجمة أدب الطفل الموجود عند الأمم والشعوب الأخرى إلى لغتنا العربية هو فرصة حقيقية لاشك، للإطلاع على المنظومات التربوية والأخلاقية لتلك الشعوب والتي تحرص عبر أدبياتها الموروثة منها والمعاصرة، لزرعها في عقول وأذهان أبنائها، باعتبارها إرثاً أخلاقياً حضارياً وتراكمياً لها،، وإذا كنا عبر مطالعاتنا نرتاح للكثير من تلك المنظومات والمثل السائدة الموجودة فيها عند شعوب عديدة، نتيجة تشابهها مع منظومتنا العربية التربوية والأخلاقية.. (كالأرمنية والروسية والبلغارية على سبيل المثال كونكم خصصتم محاور لها في هذه الندوة)، فإنه في المقابل ثمة ما يدعو لإبداء بعض الحذر عند اختيارنا لما يصلنا عبر اللغة الإنكليزية أولاً، والفرنسية ثانياً، بالنظر إلى وجود أصابع خفية أحياناً، ثبت أنها تحاول العبث بالتاريخ والقيم وحتى الجغرافية أحياناً!، وتضع السم في الدسم في هذا الحقل الأدبي والتربوي الهام.. مما يستدعي الانتباه إلى ما نترجم ونضع في متناول أيدي أطفالنا وناشئتنا..، وهذا الأمر لم يعد خفياً بعد الاطلاع على الكثير من المسلسلات عبر الإعلام المرئي، وأحياناً بعد الاطلاع على ما نشاهد ونقرأ من مجلات وسلاسل كتب مترجمة للأطفال تصدر عن بعض دور النشر العربية (الخاصة منها بالتحديد)، حيث يكون همها الرئيس مادياً بالدرجة الأولى، دون أن تولي الجانب الأدبي والفكري والأخلاقي ما يستحق من الاهتمام..

وختاماً ومن باب عتب المحب، فقد كنت أتمنى لندوتكم القيمة هذه أن تكون مشتركة بين جمعيتكم.. «جمعية الترجمة» و«جمعية أدب الأطفال» لأنها معنية هي الأخرى بشكل أساسي بموضوع هذه الندوة..

كما كنت أتمنى لو حضر بيننا الزملاء من هيئات تحرير الدوريات الخاصة بأدب الطفل مثل «أسامة» و«شامة» في وزارة الثقافة ومجلة «الطليعي» التي تصدرها منظمة الطلائع.. لتكون الفائدة أعم وأشمل وتخرج بتوصيات ناجحة وعملية تماشياً مع ما نرجوه من إقامة هذه الندوة الهامة.. وأتمنى لكم ولندوتكم كل النجاح والتوفيق.. ■



اللغة في الترجمة للأطفال

نماذج من اللغة الفرنسية

إعداد: نبيل ابو صعب

ليست الطفولة وقت البراءة أو السذاجة أو الراحة والأيام الخالية من الهموم، إنها لكذلك فقط في حنين الكبار إلى الماضي، وخاصة عندما يكون الحاضر جحيماً، أما بالنسبة للأطفال، فالطفولة هي وقت البحث الصعب ومحاولات الاكتشاف والمطالب العسيرة والرغبات غير المحققة.. وقت الاصطدام بالحواجز التي تبدو غير مسوّغة.. وقت تحمل التكلف وآداب اللباقة التي لا معنى لها، (مثال من توم سوير)، هي وقت انطلاق التخيلات المثيرة والأحلام الجميلة، والنشوة باكتشاف الجديد، بيد أن هناك من يعتقد أن الأطفال نسخ مصغرة عن الرجال والنساء وبالتالي فثمة حاجة لتهذيبهم وتشذيبهم وفق القالب الموضوع لهم وينبغي تلقينهم الدروس المكثفة (والقاسية أحياناً) التي تعلمهم كيفية تفهم الكبار وتقبل أوامرهم وتعليماتهم،

يقول جاك بريفير في إحدى قصائده ـ من ديوان كلمات ـ ترجمه المرحوم صياح الجهيم:

ـ قاطع طريق! سوقي! لص! نذل
الان لاذ بالفرار
وهو يجري في الليل
مثل حيوان مطارد
وكلهم يجرون وراءه
الشرطة والسياح وأصحاب الدخل والفنانون

- قاطع طريق! سوقي! لص! نذل
تلك طغمة ضاربة من شرفاء الناس
تطارد صبياً
من أجل مطاردة الصبي لا حاجة إلى الإذن
فجميع الطيبين انخرطوا في المطاردة
ما الذي يسبح في الظلام؟
ما هذا البرق، ما هذه الأصوات؟
الصبي يهرب
والنار تطلق عليه من بندقية..

لهذا فإن كتب الأطفال الجيدة كما ترى جين كارل في كتابها عن الموضوع هي تلك الكتب التي تخاطب الأطفال كما هم، وليس كما يتصورهم الكبار.

الترجمة للأطفال

تتميز الترجمة بأنها أصعب من التأليف في معظم الحالات،، (المعرفة التامة باللغتين، واستيعاب الخصائص النفسية والثقافية والحضارية للمجتمعين الناطقين بهاتين اللغتين،)، إن وجود النص الأجنبي يحتم على المترجم التقيد بمستوى من الإبداع يجاري النص في مستواه، لهذا لابد من أن يتمتع المترجم بموهبة أدبية أصيلة تتيح له أن يختار ويتذوق الألفاظ والتراكيب وإلا فإن نصه لن يعدو كونه صورة ميتة للنص الأصلي النابض بالحياة،

تنطوي الترجمة للأطفال على أهمية خاصة، لأنها أشبه بعملية تقديم الدواء للطفل،، عليها أن تجعل الطفل يحب النص المترجم ويستمر في قراءته،، لكي يعتاد القراءة فيما بعد.. وحتى آخر العمر.

ولأننا لا نستطيع قسر الطفل أو نجبره على القراءة، وعلى الاقتناع بضرورتها الحياتية فإن على كتب الأطفال، المؤلفة أو المترجمة، أن تلفت انتباه الطفل وتشده إلى التعلق بها لذا ينبغي أن يُعهد بإنتاج كتب الأطفال منذ لحظة اختيار الكتاب إلى ترجمته ثم إصداره، إلى أشخاص تتوفر لديهم في آن معاً معرفة أحاسيس الأطفال الطبيعية والجمالية والموهبة الضرورية لإنتاج عمل يحظى لذاته بالرضى والقبول، لأن أول مرحلة للإدراك عند الصغار هي الإدراك الحسي، فالطفل يقرأ بنظره قبل أن

يقرأ لسانه ولهذا فإن منظر المطبوعة والعناوين وطريقة الكتابة والخطوط وأحجامها وتباعدها ولون الصفحات والصور ودقتها وجمالها وبساطتها ولطفها، وشكل الكتاب عموماً، كل هذا يعلب الدور الأول في جذب اهتمام الطفل إلى المضمون، ثم جرّه إلى النص والاستعراض البصري للكتاب بأكمله ثم تبدأ مرحلة القراءة.

تشكل اللغة حجر الزاوية في الترجمة للأطفال، واللغة كما نعرف جميعاً كائن حي يتطور بتطور المجتمع، وتتميز اللغة العربية بخاصة ربما تكون فريدة بين اللغات، وتتمثل في البعد بين اللغة «العامية» أي المحكية وبين اللغة «الفصيحة»؛ أي اللغة المحفوظة في الكتب والنصوص، الأمر الذي يجعل من هذه الازدواجية واحدة من أشد العقبات التي يواجهها الطفل العربي، فالطفل يتمثل لغة الحياة اليومية من بيئته في أثناء نموه، بينما يتوجب عليه لكي يتقن اللغة الفصيحة أن يتعلمها كما لو كان يتعلم لغة ثانية تماماً، حيث يجد نفسه أمام ركام من الألفاظ والأساليب التي لا تُتاح له الفرصة لاستعمالها في حياته اليومية لأنها لا تساير فعالياته الطفلية.

عند الغربيين، وعلى الرغم من عدم وجود هذه الازدواجية حُلّت المسألة بعملية التكييف أو التعديل adapter/taram لجعل حتى روائع التراث الوطني الإنساني في متناول الطفل بعد تعديلها أو تكييفها، عندما يترك مستوى اللغة المستخدمة في الترجمة برمته لقدرات المترجم ومنهجه وتفهمه لهذه المسألة.

من جهتي أعتقد أن اللغة يجب أن تستخدم في الترجمة للأطفال هي اللغة البسيطة التي تحاكي اللغة المحكية ولكنها بعيدة أشد البعد عن الركاكة والابتذال.

ولقد لاحظت من خلال تجربة، قمت بها مع مجموعة من أطفال الصف السادس الابتدائي، أن الأطفال سرعان ما ملوّا القصة المكتوبة بلغة فخمة جزلة الألفاظ معقدة التراكيب، لأن التفكير بمعاني الكلمات أو قراءة شروحها كان يفقدهم متعة الاستطراد في القراءة والتمتع بتسلسل الأحداث، بينما كانت ردود أفعالهم تجاه القصص المكتوبة بلغة سهلة مختلفة تماماً.. وقد استطاع عدد منهم سرد بعضها كاملة وبسهولة تقريباً.

هناك عدة اتجاهات في الترجمة للأطفال في سورية.. فهناك من يستخدم لغة قوية جزلة الألفاظ معقدة التراكيب ومن يستخدم لغة بسيطة سهلة ويومية..

لكن قبل استعراض نماذج من هذه الاتجاهات، سأورد أمثلة صادفتها في بعض الكتب المترجمة الصادرة عن وزارة الثقافة تدل على ضعف أو عدم انتباه المترجم:

- وثم دفن الفأر الصغير الذي كان محزوناً عليه من قبل الجميع،

- قال لوني وهو يعطي الكلب ضربة ودية على قفاه»،

- كانت النافذة تغطي على الحديقة»،

الاتجاه الأول نجده في الكتب التي ترجمها المرحوم سعد صائب الذي كان يقتبس ويتصرف في الأسماء والأمكنة والدوافع ويقول في مقدمة كتابه الشارع الأخضر: «إنه معني بقوة الأداء وجزالة اللفظ اللتين تمتاز بهما لغتنا الجميلة، وباقتباس روح النص الذي يترجمه، وكان أربه من ذلك حث أطفالنا على تذوق أسلوبنا العربي المبين من نحو، وخلق الإحساس الذي تتيحه لهم هذه القصص في نصها الجديد، ومعايشته من نحو آخر، رامياً بذلك لا إلى إثراء ذوقهم الأدبي فحسب؛ بل حفزهم إلى استلهام مضمون القصص وترغيبهم بمطالعة سواها كذلك»،

سأورد فقرة من قصة /فلنحافظ على الظباء/ ص 127 من كتابه «الشارع الأخضر»:

- هكذا رأيتن كلما تريثتُ ملياً لألتقط أنفاسي، يساورني إحساس ممضٍّ أني ضللت، وأنهما غابتا عني، فتنتابني الحيرة ولا يواتيني التفكير في التخلي عنهما، لذا لا أفتأ - على الرغم من نفاد صبري من طيشهما - أعقد العزم على اللحاق بهما، كلما هممْتُ بالهرب...»،

لاشك أن هذا المترجم صادق العزم ومحق فيما يهدف إليه، لكن هل يستطيع أطفال مرحلة التعليم الأساسي بحلقتيه الأولى والثانية، تذوق مثل هذا الأسلوب، واللغة المستخدمة في البيت وفي إلقاء الدروس هي ما هي عليه من اختلاف.. من دون أن ننسى أيضاً السيل الجارف من المسلسلات وأفلام الكارتون المتدفق بلغة يومية وحتى بلهجات محلية (مصرية على الأغلب) تساهم بدورها في زيادة البعد بين هذا المستوى من اللغة الذي يهدف إليه المترجم وبين المستوى اليومي المتداول في البيت والشارع»،

هناك اتجاه آخر يقترب قليلاً من أسلوب المترجم سعد صائب نجده عند المترجم حسيب كيالي في قصته: حكايات القط الجاثم الصادر عن وزارة الثقافة؛ وقد جاء في صفحة الغلاف الأخير عن الترجمة «أنها تجمع بين دقة البيان العربي وبوهيمية النص الفرنسي»،

دعونا نتساءل عن جدوى لجوء المترجم إلى استخدام كلمات صعبة وبتراكيب معقدة ثم اضطراره لشرحها أسفل الصفحة، واضطرار القارئ الطفل أو حتى الكبير

الذي ليس من الضروري أن يكون ضليعاً بالعربية إلى قراءة هذه الشروحات في أسفل الصفحة: مثل

ـ وانتظرته بالوصيد ـ العتبة

ـ وبأيديهما الأربع قبضا على ذنب القط الذي رآه فجأة معلقاً بين السماء والفضاء، رآه: أي رأى نفسه.

ـ أوفضتا الخطى: أي أسرعتا

ثم لنستعرض الأقوال التالية التي لا تُردَد إلا عند قارئ عربي معين:

ـ قالت الصغيرتان: صليّا على النبي أيها الأبوان

أو ـ لك ـ والله صحيح، أنا لم أفكر في هذا، وحياة ديني فكرة طيبة.

ـ أنا أعرفه رأس عنيد والعياذ بالله.

ـ أخزيا الشيطان أيها الأبوان.

ـ وإذا هي تعثر على ابن حلال يتزوجها.

ـ ما غضبك إلا لكونك خرجت من العيد بلا حمص.

ـ وبربع ليرة قرنفل..

هناك اتجاه ثالث نجده عند عيسى فتوح الذي يستخدم لغة سهلة وتراكيب بسيطة أمثلة، من كتاب النمس الوفي:

ـ مرت السنون، وشاخ اللقلق وضعف جسمه حتى صار من الصعب عليه أن يصطاد جميعَ ما يحتاج إليه من السمك لطعام يومه..

ـ أخيراً سأله سرطان: «لماذا تبدو حزيناً جداً أيها العم»؟

ـ قالت الأسماك: «إنك صديقنا الوحيد أيها العم، ويمكنك أن تنقذ حياتنا، خذنا من فضلك إلى تلك البركة..».

إن أسلوب الوصول مباشرة إلى المعنى باستخدام كلمة بسيطة وتراكيب سهلة كالتي يسمعها الطفل يومياً يساعده على متابعة الأحداث واستيعاب القصة والتمتع بها، ويساعده مع الزمن على تعلم كيفية التفكير بأسلوب واضح ومباشر والتعبير عن أفكاره باختصار ووضوح بعيداً عن الإنشائية والخطابية.

ويمكنني أن أورد المثال التالي الذي نقلته من قصة لأطفال دون سن الثالثة للكاتب المسرحي العالمي يوجين يونيسكو ومن ترجمتي والذي يهدف منه كما أعتقد إلى حث الطفل على التفكير في اللغة التي يستخدمها:

..وعلمّ الأب جوزيت (ابنته) المعنى الصحيح للكلمات: فالكرسي هي النافذة، والنافذة هي حاملة الأقلام، المخدة هي رغيف الخبز، رغيف الخبز هو سجادة السرير، القدمان هما الأذنان، العينان هما الأصابع، الأصابع هي العيون، حينئذٍ أخذت جوزيت تتحدث كما علمها والدها أن تتكلم.

ـ أنا أنظر بالكرسي بينما آكل مخدتي: أفتح الجدار، أسير بوساطة أذني، لي عشر عيون للمشي.. ولي أصبعان للنظر، حينما أكلت صندوق الموسيقا وصنعت بعض المربى على سجادة السرير فحصلت على تحلاية لذيذة جد النافذة يا بابا وأرسم لي بعض الصور. وسكتت جوزيت قليلاً.

ـ ماذا تسمى الصور؟ أجاب الأب

ـ الصور؟ كيف تسمى الصور؟.. الخ

ختاماً: الخيار المطروح هنا بين تعليم اللغة للطفل /عبر الترجمة/ باعتبارها أداة حياة من البيئة الخاصة والعامة، وبين تعليمه إياها كتحفة أو زينة للحفظ.

أشكر حسن استماعكم.. ■



ترجمة أدب الأطفال في سوريا

اللغة الإنكليزية نموذجاً

حسام الدين خضور

لمحة عامة

قد لا يكون علمياً أن أمهد لورقتي هذه بالقول إن القصة الأولى التي حكاها امرؤ لآخر كانت من بالغ (رجل أو امرأة) إلى طفل. أفترض أن القصة نشأت لتحكى لطفل (تنقل إليه المعرفة والخبرة والمتعة) ثم انتقلت إلى عالم الكبار. لكن تاريخ الأدب في كل اللغات لا يؤيد، في ظاهره، فرضيتي، التي لن أعمل على إثباتها في هذه الورقة، لذلك سأقدم تعريفاً حديثاً لأدب الأطفال يقول: إن أدب الأطفال هو ما كتبه الأطفال أنفسهم، (مثل، حفيف الستارة للكاتبة باميلا براون) أو ما كُتِب لهم، (وهو كل الأدب الذي كُتِب للأطفال تحديداً)، أو ما اختاره الأطفال، (مثل هكلبري فِن)، أو ما اختير لهم، وهو كثير. غالباً ما يكون أدب الأطفال موضحاً بالصور، ويتميز بالخصائص التالية: البساطة والمباشرة، الإثارة، موضوعه الطفولة، يقدم وجهة نظر الطفل، متفائل، خيالي، رومانسي ريفي، يتصف بالبراءة، تعليمي، يتصف بالتكرار، يوازن بين الجانب الرومانسي والتعليمي.

لقد بذلت جهداً كبيراً لأقدم ورقة تؤسس لبحوث لاحقة في هذا الميدان، لكنني لم أوفق إلى مادة يمكنني أن أستند إليها في التأريخ لهذا البحث. فأنا لا أعرف متى

ترجم أول سوري قصة للأطفال عن الإنكليزية لأن مراكز التوثيق في بلدنا لم تقدم لي إجابة، ولا البحث في الشبكة العنكبوتية، فتح لي نافذة؟ غير أنني لم أستسلم، وعقدت العزم على أن أقدم مادة تحترم هذه الندوة وتقدم شيئاً مفيداً، من دون أن أخرج عن الموضوع. فقد لا يكون مهماً أن نعرف زمن ترجمة الكتاب الأول والمترجم الأول، وكلها معلومات مفيدة، وربما خرج أحد منكم يقدم هذه المعلومات التي تضع بداية لعملية أثْرَتْ أدب الأطفال في بلدنا بروائع عالمية.

الأبحاث السابقة

ثمة دراسات حول أدب الأطفال التفتت إلى مسألة الترجمة كإحدى مكونات هذا الأدب. لكن لا توجد دراسة مستقلة تعالج هذا الموضوع، وبالتالي قد تكون هذه الورقة، على الرغم من تواضعها، رائدة في طرح أسئلة هذا البحث. ومع ذلك لا بد لي في هذه المناسبة من أن أنوه بدراسة الناقد السوري سمر روحي الفيصل، **أدب الأطفال وثقافتهم ـ** قراءة نقدية، التي أشار فيها إلى ترجمة أدب الأطفال عموماً، فميز بين مرحلتين في القرن العشرين، هما نصفه الأول ونصفه الثاني. وهي تصلح لأن تكون أساساً يبنى عليه، لأن هموم الترجمة في هذا الحقل واحدة من كل اللغات. لكن (سمر روحي الفيصل) والكاتب محمد قرانيا **يتفقان على أن الحاجة هي وراء الترجمة، ولو أن الفيصل يرى أن الترجمة تالية للتأليف،** وهي وسيلة من وسائل المثاقفة.

والمهتمون على اختلافهم يشيرون بحق إلى لغة الترجمة في المرحلتين الأولى والثانية. جاء في بحث الفيصل:

«تباينت لغة الترجمة بين ما تُرجم في النصف الأول من القرن العشرين، وما تُرجم في النصف الثاني منه. ففي الترجمات الأولى كان هناك حرص واضح على نقاء اللغة العربية ودقّتها وسننها وصورها وحوارها؛ بل إن الروّاد الأوائل اتّهموا بالمغالاة في التقيُّد باللغة العربية، فترجموا نصوص أدب الأطفال الشعرية والنثرية بلغة راقية يعجز الطفل العربي عن التواصل السليم معها أحياناً. أما الترجمات التي بدأت تترى في النصف الثاني من القرن العشرين، وخصوصاً السبعينيات، فقد ضمر حرصها على اللغة العربية، وبات تقيُّدها بها فردياً تابعاً لقدرة المترجم وثروته اللغوية. ولم يكن غريباً أن يتصدّى للترجمة في أخريات السبعينيات وبدايات

الثمانينيات مترجمون ليس لهم نصيب وافر من العربية، كما هي حال الترجمة التي قدَّمتها رباب هاشم لمجموعة (الأرنب المخملي). وعموماً، شرعت لغة الترجمة تقترب من لغة الطفل العربي، فاستبدلت بالسلامة والنقاء والدقّة والرغبة في تنمية معارف الطفل اللغوية معايير السلامة اللغوية والرغبة في إيصال المعاني بدقّة.»

ودراستا الناقد سمر روحي الفيصل والكاتب محمد قرانيا ليستا الوحيدتين اللتين حاولتا أن تؤرخا لأدب الأطفال، فثمة أسماء كثيرة أولت هذه المسألة اهتماماً، أذكر منها: زينب حسن خويرة، إلفت محمد عبد الكريم، نور الدين الهاشمي، سريعة سليم جديد، نجيب كيالي، بيان الصفدي، عبد الله أبو هيف وغيرهم كثير. اتفقوا جميعاً على مسائل كثيرة ولم يختلفوا على شيء، إلا على الخشية من الثقافة الوافدة، وخطرها على ثقافتنا العربية الإسلامية. وربما كانت هذه المسألة، على الرغم من خطورتها، خارج إطار البحث الترجمي، لأنها ذات طابع إيديولوجي تتعدد فيها الآراء، وحبذا لو نترك في حياتنا الفكرية والفنية والمعرفية مساحة للاختلاف، ولا نخشى منه، فالاختلاف مفيد، وتاريخنا العربي الإسلامي يؤكد لنا أن في الاختلاف غنى، حتى عندما نختلف على الآخر.

لكن هذا لا يهم بحثنا ولا أريد أن أثقل عليكم. سأمضي إلى الموضوع، وأقدم نبذة مختصرة عن أدب الأطفال في أربعة بلدان تتكلم اللغة الإنكليزية، ولديها إبداعاتها في هذا الحقل، الذي ينبغي أن نقدم شيئاً من حصاده لأطفالنا. والبلدان الأربعة هي: المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، كندا، أستراليا.

المملكة المتحدة

كان هدف كتب الأطفال في المملكة المتحدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تقديم النصح والإرشاد. وبدأ أدب الأطفال الحقيقي عندما قدم «جون نيوبري» (John Neubury)، بمساعدة عدد من المختصين، أدباً شيقاً ومفيداً للأطفال. فاختصر **روبنسون كروزو ورحلات غليفر** لتناسب الصغار. وفي عام 1865 ظهرت في إنجلترة أشهر مجموعة قصصية كتبت للأطفال هي **أليس في بلاد العجائب** للكاتب «لويس كارول» (Lewis Carrol).

تميل كتب الأطفال، في إنكلترا، إلى النزعة المثالية عند رديارد كبلنغ Rudyard Kipling أو النزعة الإصلاحية العاطفية عند فريدريك فارار Frederick William Farrar ،

أو تؤيد الانفجار التحرري الذي يعدّ ردّ فعل على حياة القسوة التي كان يعاني منها الأطفال الصغار في إنكلترة.

يتقن كتاب المملكة المتحدة معرفة الأطفال، ويعرفون كيف يفاجئونهم في لعبهم، ويصغون إليهم، ويراقبونهم عن كثب، من غير تدخّل أو طرح أسئلة. ويحق للمملكة المتحدة أن تفتخر برائعتين كتبتا للأطفال «أليس في بلاد العجائب» لـِ لويس كارول في القرن التاسع عشر، وسلسلة «هاري بوتر» لـِ ج. ك. رولنغ التي بدأت عام 1997 وانتهى جزؤها السابع والأخير عام 2007.

أدب الأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية

يرى د. رافع يحيى أن الولايات المتحدة الأمريكية برعت في استغلال رؤوس الأموال وتطوير الوسائل السمعية البصرية، والاستعانة بأحدث منجزات التربية وعلم النفس والفن الصناعي، لذا يجد المرء فيها تقدماً جلياً في إنتاج الأشرطة المسموعة والمرئية التي تبث داخل البلاد نفسها، وخارجها، وإخراجاً متقناً للمجموعات المصورة والمسلسلات المرئية، واهتماماً كبيراً بالصورة (على حساب النص أحياناً) إلى درجة جعلت الصورة والحركة تسموان على النص وتسيطران عليه، مما يثير الفرح والدهشة عند الصغار، ويبرز لذة الكشف، ويروي الخيال. وبسبب وفرة رؤوس الأموال قامت حركة اقتباس واسعة من اللغات الأخرى وتوظيف الرسامين والفنانين والكتاب والفنيين.

أراد الأمريكيون التركيز على المكتوب والشفهي على نطاق واسع في مجال أدب الأطفال وحاولوا الجمع بين نشاطهم في هذا المجال والحوافز التربوية، فأوجدوا ما يعرف باسم «ساعة القصة» أو «درس القصة»، بمبادرة من الكاتبة القصصية المعروفة **سارا كون بريانت** Sara Cone Bryant. وقد غدت «ساعة القصة» هذه جزءاً من العلم الرسمي في المدارس والمكتبات الخاصة بالأطفال، يتحلق الصغار فيها حول المعلمة ليستمعوا منها إلى حكاية ويناقشوها فيها. وقد تبيّن من ذلك أن متعة الاستماع لا تقل عن متعة القراءة. وظهرت عندهم فكرة «المكتبة الملونة» التي تضم تخصصات عدة في رسوم كتب الأطفال وخبراء في الإخراج والتنفيذ وصناعة الأغلفة.

ومن الكتاب الأمريكيين المعروفين الذين اهتموا بأدب الأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية لويزا ماي ألكوت Louisa May Alcott وفرانك ل. توم Frank L. Tom

وإليانور بورتر Eleanor Porter ومارغريت وايز براون Margaret Wise Brown وراندال جاريل Randall Jarrell، هذا إذا تجاوزنا رائعتي مارك توين مغامرات هكلبري فِن ومغامرات توم سوير.

أدب الأطفال في كندا

يتميز الأدب الكندي بالتعددية وافتتانه بالأرض، وربما يشترك مع الأدب الروسي في هذه الخاصة العظيمة. وقد بدأ في أواسط القرن التاسع عشر، وظل على تماس مع الأدب في بريطانيا حتى أوائل القرن العشرين، واكتسب هويته الخاصة بعد ذلك.

في هذه الورقة سأشير إلى أعمال السير جي دي روبرت و تومبسن سيتون اللذين أعطيا قصة الحيوان شكلها المتميز، وإلى عمل جيمز هيوستن، **النار المتجمدة** مثالاً على قصة المغامرة، وإلى عمل باربارة سمكر، **أيام الرعب**، مثالاً على القصة التاريخية، وإلى عمل كيفن مايجر، **بعيداً من الشاطئ** مثالاً على القصة الواقعية، وإلى أسماء: مارغريت كارني، مارلين رينولدز، ديفيد بوث، نانسي هارتري، وثمة آخرون لا يقلون أهمية كتبوا أعمالاً رائعة للأطفال..

أدب الأطفال في أستراليا

يتميز الأدب الأسترالي عموماً بشيء من الطابع الأسيوي مقارنة مع البلدان الثلاثة أعلاه بحكم الجغرافية والمكونات السكانية المتعددة الأعراق. وقد انعكس هذا ببروز التعددية الثقافية وإبراز صورة سكان البلاد الأصليين والمساواة والديموقراطية. ومن الكتاب المرموقين الذين يكتبون للأطفال: باول جيننغس، نورمان ليندسي، ماي جيبس، روث بارك، إليانور سبينس. وربما كان دليل أكسفورد إلى أدب الأطفال الأسترالي خير مصدر للتعرف على هذا المحور في الأدب الأسترالي.

أريد أن أشير هنا إلى مسألة هامة هي أن تحديدنا لهذه البلدان الأربعة لا يعني أن اللغة الإنكليزية تكتفي بنقل أدب تلك البلدان وحسب؛ بل الإنكليزية وسيلة لنقل آداب شعوب لا تربطنا معها علاقات لغوية أيضاً.

واقع ترجمة أدب الطفل

لم تعرف ولا تعرف مهنة الترجمة في سوريا تخصصاً بالمعنى الأكاديمي لأدب الأطفال، ولو أولى بعض المترجمين هذا الأدب اهتماماً أكبر. وأتوقع أن يشهد هذا

الميدان مزيداً من الاهتمام جراء انتشار دور النشر الخاصة ورواج كتب الطفل والإنتاج التلفازي من جهة، ومجيء جيش من المترجمين الجدد، الذين تخرجهم الجامعات كل سنة من جهة أخرى.

استنتاجات ومقترحات:

واضح أننا نفتقر إلى أبحاث جدية في ترجمة أدب الأطفال إلى اللغة العربية من اللغة الإنكليزية. وهذا عمل جدير بالمتابعة. والجهات القادرة على المساهمة به هي الجامعات السورية ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب من خلال الباحثين المهتمين في هذا الشأن.

في رأيي، مسألة الترجمة مرتبطة بالنظام الاقتصادي الاجتماعي وسياسة الحكومات والثقافة السائدة. وتتجسد لدينا بعدم وجود مادة الترجمة أصلاً في سوقنا المحلية. فكل ما يُنجَز في هذا الحقل هو جهد فردي. وفي هذا المجال يمكن للدولة أن تشجع الاستثمار في هذا المجال. وهو لا يكلف الخزينة كثيراً.

يمكن لاتحاد الكتاب العرب أن يلعب دوراً رائداً، فيطبق قرارات مؤتمراته، ويخصص خططه في الترجمة لكتاب الطفل لعدة سنوات. ويمكن لهذا المشروع أن يغدو استثماراً في الاتحاد لأن كتاب الطفل هو الأكثر رواجاً في السوق المحلية والعربية. لكن هذا يتطلب إرادة ورؤية وخبرة في التعامل مع الروتين وربما مع الفساد اللذين يخنقان حياتنا الثقافية.

المراجع:

1ـ محمد قرانيا ـ بدايات قصة الطفل في سورية.
2ـ د. سمر روحي الفيصل ـ أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية.
3ـ ويكيبديا الموسوعة العالمية ...
4ـ د. رافع يحيى. ■

أدب الأطفال الروسي

ت: شاهر أحمد نصر



الترجمة أحد العوامل المساعدة في نشوء أدب الأطفال عند العرب. وترجع بدايات أدب الأطفال المترجم إلى أوائل القرن العشرين، ويرى البعض أنّه: «من الممكن أن تكون بداية الالتفات إلى هذا اللون الأدبي تعود الى عام 1867 عندما ترجم الاديب السوري الحلبي رزق الله حسون بعضاً من حكايات كريلوف أحد رواد أدب الأطفال الروسي الى العربية، وقد ترجمها شعراً وقدم لها بمقدمة صغيرة. وقد تلا هذا الجهد ما قام به الرائد المصري محمد عثمان جلال في ـ العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ ـ وفيه ترجمة لحكايات لافونتين الفرنسي شعراً في حدود 1850».[1]

وازدهرت ترجمة أدب الأطفال في الفترة الممتدة بين ستينيات وثمانينيات القرن العشرين. ويمكن القول إنّها انحسرت في العقدين الأخيرين منه.

ويرى عدد من الباحثين أنّ أدب الأطفال المترجم عن الروسية في سورية، مؤهّل لاحتلال المرتبة الثالثة بعد الانكليزية والفرنسية، تبعاً لانصراف العائدين من البعوث العلمية إلى الاتحاد السوفييتي (سابقاً) إلى الترجمة عن الروسية، إضافة إلى

أن داري التقدّم ورادوغا كانتا تترجمان أدب الأطفال إلى اللغة العربية، وتُصدِّرانه إلى الوطن العربي مترجماً بأثمان بخسة.[2]

إنّ عدد قصص الأطفال الروسية المترجمة إلى اللغة العربية، محدود بالمقارنة مع ما هو منشور منها في روسيا، وأغلبها مترجم بتصرف، وبعضها مغفل اسم المؤلف والمترجم... وإليكم عناوين بعض القصص التي عثرنا عليها:

(ـ البطة الصغيرة العرجاء ـ حكاية شعبية أوكرانية. لم يدون على الغلاف اسم المؤلف ولا اسم المترجم.

ـ الرحى السحرية ـ حكايات شعبية بيلاروسية ـ لم يدون على الغلاف اسم المؤلف ولا اسم المترجم.

ـ الكسندر بوشكين ـ حكاية الصياد والسمكة ـ لم يدون على الغلاف اسم المترجم.

ـ مكسيم القط المحتال ـ حكايات شعبية بيلاروسية ـ لم يدون على الغلاف اسم المؤلف ولا اسم المترجم.

ـ حكايات الجاهل ـ نيقولاي نوسوف. لم يدون على الغلاف اسم المترجم.

ـ اكيليبك مانابايف ـ الذهب والفحم ـ لم يدون على الغلاف اسم المترجم.

ـ قصص الأنبياء للأطفال ـ مراجعة أبو محمد البلغاري (في هذا الكتاب موجز قصص بعض الأنبياء) دون ذكر اسم المؤلف، والاكتفاء بأن لغة المادة: روسي).[3]

ومن القصص الروسية المترجمة إلى اللغة العربية قصة «الختم المعدني» لباستوفسكي، ترجمة أبو بكر يوسف، من منشورات دار التقدّم في موسكو عام 1976، وقصة «الضفدعة السائحة» لغارشين ترجمة ماجد علاء الدين، من منشورات دار التقدّم في موسكو عام 1975. و«حكاية خريفية وقصص أخرى» تأليف ف.د. كريفين ـ ترجمة أحمد ناصر ـ إصدار وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة السورية للكتاب ـ دمشق 2011، هذا وكان الأديب أحمد ناصر قد نشر في الثمانينيات قصصاً مترجمة عن الروسية تحت عنوان «النجمة الخضراء»، بعد نشرها في مجلة أسامة.

لا تتوفر بين أيدينا النصوص الأصلية للقصص المترجمة، كي نحكم على الترجمة، وفي هذا السياق نرى أنّه من الضروري عدم تجاهل الرأي المتطرف الذي يقول: إنّ بعض الترجمات العربية لكتب الاتحاد السوفييتي من أسوأ ما يمكن أن يقرأ الطفل لدينا بسبب رداءة ترجماتها بجانب الأخطاء التي تقع فيها «في الزمن /

النشر / التيسر»، كما يقول الأديب عبد التواب يوسف.[4] وكنا نتمنى على الأديب عبد التواب أن يورد لنا أمثلة ملموسة تؤيد رأيه، ومع تحفظنا على الأحكام القطعية والمطلقة في هذا الخصوص نرى ضرورة وأهمية الاستفادة منها...

ومن المفيد التوقف، أيضاً، عند الرأي الذي يقول، إن لغة الترجمة تباينت «بين ما تُرجم في النصف الأول من القرن العشرين، وما تُرجم في النصف الثاني منه. ففي الترجمات الأولى كان هناك حرص واضح على نقاء اللغة العربية ودقتها وسننها وصورها وحوارها؛ بل إن الروّاد الأوائل اتّهموا بالمغالاة في التقيّد باللغة العربية، فترجموا نصوص أدب الأطفال الشعرية والنثرية بلغة راقية يعجز الطفل العربي عن التواصل السليم معها أحياناً. أما الترجمات التي بدأت تترى في النصف الثاني من القرن العشرين، وخصوصاً السبعينيات، فقد ضمر حرصها على اللغة العربية، وبات تقيّدها بها فردياً تابعاً لقدرة المترجم وثروته اللغوية... بيد أن الشكوى من الضعف اللغوي لبعض المترجمين لم تنقطع من الساحة الثقافية العربية، تبعاً للحرص العربي على أن يتقن المترجم اللغة المترجم منها واللغة المترجَم إليها».[5]

وفيما يخص أدب الأطفال الروسي، نرى أنّ ما تُرجم إلى اللغة العربية منه، لا يعكس غنى ذلك الأدب... ولتسليط الضوء على بعض جوانبه سأستعرض أهم مؤلفات، وبعض مذاهب وأساليب الأدباء الروس، في هذا المجال، علّها تقدم فائدة للمهتمين بأدب الأطفال، وتشجع ترجمة تلك المؤلفات الهامة.[6]

ازدهر أدب الأطفال الروسي في القرن العشرين بشكل كبير في أجواء ومناخات أيديولوجية يغلب عليها حبّ الوطن، والإنسان، والتوق للعدالة الاجتماعية، ونتيجة لأسباب سياسية. ومن أوائل الذين بدؤوا كتابة الأشعار التي تروق للأطفال الشاعر كورني إيفانوفيتش تشوكوفسكي. وتبعه العديد من شعراء الأطفال، منهم: أغنيا بارتو، وصمويل مارشاك، وسيرغي ميخالكوف، وغريغوري أوستر، وهينريخ سابغير، ورمان سيف، وإيرينا توكماكوفا، المشهورة بحكاياها الأسطورية، وبوريس زاخودر، وهو مترجم رائع، عرّف الأدب الروسي إلى كلاسيك الأطفال العالمي.

وفي مجال النثر عرف ـ ليف كاسيل، ونيقولاي نوسوف، وفيكتور دراغونسكي، وفيكتور غوليافكين ـ الذين ألفوا قصصاً، يجري السرد فيها باسم الطفل المشاكس مباشرة، ـ وأرغادي غايدار، وفلاديمير سوتيف مؤلف الأساطير، والرسام (مصور النصوص)، وواضع الرسوم المتحركة، وويليام كوزلوف، وفيتالي غوباريف،

وأنتولي ألكسين، وأنتولي ريباكوف، وفسيفولُد نيستليكو، وسوفيا بروكوفيفا، وإيدوارد شيم، وإيدوارد أوسبينسكي، مبتكر البطل الأسطوري تشيبوراشكا.

سنستعرض بإيجاز بعضاً من سير هؤلاء الأدباء وأهم مؤلفاتهم، والقيم والمثل التي دعوا إليها:

الشاعر وكاتب أدب الأطفال كورني إيفانوفيتش تشوكوفسكي

(1882-1969)

من أهم أعماله مويددير ـ أسطورة شعرية للأطفال سميت باسم أحد أبطالها. كتبها الشاعر في عام 1921، نشرت في عام 1923، وحولت إلى فيلم للأطفال في عام 1939.

تدور الأحداث باسم طفل، تهرب أشياؤه فجأة. وتظهر فجأة مغسلة ناطقة (مويددور) وتخبر الصبي بأن أشياءه تهرب منه لأنه متسخ. وبإشارة من المغسلة تتقاذف فرشاة الأسنان والصابون على الصبي وتبدأان بغسله، يتخلص الصبي منهما ويهرب إلى الشارع، ولكنّ الليفة تتبعه، فيبتلعها تمساح يتجول في الشارع، ومن ثم يهدد الصبي بأنه سيبتلعه، إن لم يستحم. يركض الصبي ليستحم، فينال رضى مويددور، وتعود أشياؤه إليه. وتنتهي القصيدة بنشيد النظافة. ومن الملفت للانتباه أن وسائل النشر السوفييتية استبدلت مقطع: «يا إلهي، يا إلهي، ماذا حصل؟»، بـ: «ما هذا؟ ماذا حصل؟».

كتب تشوكوفسكي في رسالة إلى أ.ب. خالاتوف يقول: «هل توجهي غريب في كتبي للأطفال. أبداً! مثلاً توجه ... مويدودور «نداء حار للأطفال كي يعتنوا بالنظافة، وليستحموا. أعتقد أنّه في البلاد التي كانوا يسخرون فيها من تنظيف الأسنان...» فهذا التوجه يعادل الكثير. أعرف مئات الحالات التي لعب فيها «مويدادور» دور معالجة الإدمان على المخدرات عند الصبية...»

وألف تشوكوفسكي أسطورة «الصرصور» الشعرية عام 1921، خاف أن يساء فهمها وعدّها أدباً ساخراً من ديكتاتورية ستالين، فتوقف عن مساعدة قريبه روخلين، الذي عدّ عدواً للشعب. وتحولت الأسطورة إلى فيلم أطفال في عام 1927، وفي عام 1963.

٦ تشوكوفسكي وإنجيل الأطفال

كرّس ك. تشوكوفسكي اهتمامه في عام 1960 لتأليف إنجيل الأطفال. وجذب إلى هذا المشروع كتّاباً وأدباء كثراً. وكان المشروع صعباً نظراً لموقف السلطة السوفييتية السلبي من الدين. وتطلب ذلك عدم ذكر كلمتي «الله»، و«الإيمان» في الكتاب؛ وابتكر الأدباء لله اسماً مستعاراً «الربّ الساحر». قُدّم الكتاب إلى دار نشر «أدب الأطفال» في عام 1968 تحت عنوان «برج بابل وأساطير قديمة أخرى». لكن الطبعة أُتلفت بكاملها من قبل السلطات. ونشرت أول طبعة من الكتاب عام 1990. وفي عام 2001 طُبع الكتاب في دار «روسمين» و«ستريكوزا» تحت عنوان: «برج بابل وقصص الأناجيل».

آغنيا لفوفنا بارتو (1906 ـ 1981)

كاتبة سوفييتية من أسرة يهودية، وكاتبة سيناريوهات سينمائية، ومؤلفة أشعار للأطفال. صدر لها ديوانا شعر تحت عنوان «الصبي الصيني فان لي»، و «ميشكا ـ فوريشكا» في عام 1925، ومجلد «أشعار للأطفال» عام 1949، و«بحثاً عن الزهور في غابة شتوية» عام 1970.

وأصدرت كتاباً تحت عنوان «بحثاً عن الإنسان» عام 1968، يتحدث عن نفسية سبعة أطفال، فقدوا في الحرب العالمية الثانية، يذخر بحبّ الأطفال، وفهم نفسية الطفل.

وأصدرت كتاب «مسودات شاعر طفل» عام 1976، وهي مؤلفة عدد من الأفلام للأطفال.

صمويل مارشاك (1877-1964)

كاتبٌ متعدد المواهب، فهو من أبرز مؤسسي أدب الأطفال الروس؛ بل وجد فيه مكسيم غوركي مؤسساً لأدب الأطفال في روسيا شعراً وقصصاً ومسرحيات... كما أنه مترجم قدّم للمكتبة الروسية ترجمات هامة، كسونيتات وليم شكسبير، ومختارات من وليم بليك، رديارد كيبلينغ، وروبرت بيرنز...

ويرى مارشاك أنّ كتابة شعر صاف للأطفال عملية أصعب من كتابة الشعر عامة، لأنّه وفضلاً عن كونهم متطلبين واذكياء، فإنّهم يمتلكون خيالاً سامياً مجنحاً،

ويميزون برهافة حس جودة ما يكتب لهم... فتعلّم مارشاك من الأطفال كيفية خلق الصور الجميلة... وحرص على أن يكتب قصائد سليمة اللغة، وبسيطة الأفكار، في مستواهم وغير متعالية، بعيدة عن المباشرة في إسداء النصائح للتمييز بين الخطأ والصواب، وبين الجميل والقبيح...

اهتم مارشاك بأدب الأطفال بسبب موت ابنته الصغيرة عام 1915... وفي العام 1917 توجه إلى كراسنودار لرعاية الأطفال اليتامى من ضحايا الحرب إلى جانب عدد من المتطوعين الذين بنوا قرية لهؤلاء الأطفال كانت تضم مسرحاً ومكتبةً. وألف (كتاب المسرح للأطفال)، يتضمن المسرحيات التي اقتبسها وكتبها لمسرح كراسنودار... وكتب الشعر أيضاً للأطفال.. وبدأ منذ مطلع العام 1922 يعمل في دار النشر الروسية الشهيرة رادوغا (قوس قزح) حيث نشر «أطفال في زنزانة» و«النار» سنة 1923 و«حكاية الفأر الأحمق بوب»، و«الطائر الأزرق»، و«آيس كريم» و«اليوم والبارحة» سنة 1925. وقد نالت هذه المؤلفات شعبيةً كبيرةً، ونال صاحبها مكانة مرموقة بين أفضل كتاب أدب الأطفال في روسيا. وقد تحوّل كثير من حكاياته إلى أفلام رسوم متحركة ناجحة، ومسرحيات للدمى، وترجمت إلى اللغات العالمية، حيث لاقت نجاحاً كبيراً نظراً لأصالتها وطبيعة موضوعاتها التي تناسب الأطفال بقطع النظر عن جنسياتهم وبلدانهم...

و كتب مارشاك قصيدة عن الترجمة حملت عنوان «إلى مترجم» يقول فيها: «من الخيِّر أن تكون ملماً باللغة الأجنبية، لكن لا تكن في عداء مع لغتك الأم!».

غريغوري بينتسونوفيتش أوستر 1947:

مؤلف الكثير من الكتب المشهورة للأطفال، مثل: «أسطورة مفصلة»، «باباماالوغيا»، و«تربية الكبار»، و«الجدة»، و«نصائح ضارة»، و«تبصير بالكف، والأرجل، والأذنين، والظهر، والرقبة»، وكتب سيناريو فيلم الأطفال «88 ببغاء»، و«القردة»... وغيرها.

إيرينا بيتروفنا توكماكوفا 1929:

شاعرة أطفال، وناثرة ومترجمة أشعار للأطفال، حائزة على جائزة الدولة الروسية لأدب الأطفال (تقديراً لكتاب «على جناح الطائر الميمون!»)، وهي مؤلفة

عـدد مـن القصـص ـ والأسـاطير للأطفـال، وترجمـات كنـوز الأشـعار الفلكلوريـة الإنكليزية .

بـدأت ترجمـة الأشـعار للأطفـال عنـدما زار روسـيا خـبير الطاقـة السـويدي بورغكفيست، وعندما تعرف إلى المترجمة الشابة علم أنّها تحب الشعر السويدي، فأرسل إليها لاحقاً مختارات الأغاني السويدية للأطفـال. فقامت بترجمتهـا لغايـة شخصية، ولكن زوجها ليف توكماكوف حملها إلى دار النشر فحازت على الموافقة. واصدرت بعد عام كتابها «الأشجار» بالاشتراك مع ليف توكماكوف. وأصدرت بعدئذ عدداً من المؤلفات: «فصول السنة» 1962، «ضـجيج السـنديان» 1966، «علـى أرض الوطن» 1975، «وسيحل صباح سعيد» 1986.

ليف أبراموفيتش كاسيل (1905-1970)

كاتب روسي سوفيتي. تعاون مع مكتبـة القـراء الأطفـال في بلدتـه بوكروفسكي، حيث نظمت حلقات عمل متنوعة للأطفال، وأُصدرت مجلـة للأطفـال كـان كاسـل محررها ورسامها. أول من قدّمه كاتب أطفال ف.ف. ماياكوفسكي (في مجلـة ليـف الجديد) عـام 1927. مـن أهـم مؤلفاتـه «حـارس الجمهوريـة» (1937) ـ أول روايـة سوفييتية عن الرياضة. وهو مبتكر فكرة (عيد الكتاب)، التي تحولت مع الـزمن إلى: أسبوع كتاب الطفل. آخر أعماله المنشورة: «ثلاثة بلدان، لا وجود لها على الخارطـة» ـ 1970.

سرغي فلاديمروفيتش ميخالكوف (1913 ـ 2009)

رئيس اتحاد كتاب روسيا السـوفييتية، كاتـب وشـاعر، كاتـب مسـرحيات، كاتـب درامي، مراسل حربي أيام الحرب العالمية الثانية مؤلف نص النشيدين السوفييتي عام 1944، والنشيد الروسي عام 2000.

يتحدث النقاد الـذين لا يقيمـون عالياً دور ميخـالكوف في الأدب العـالمي عـن توجهه لتلبية طلبات السلطة الآنية، واتهم بالنفاق. فالعديـد مـن مؤلفاتـه علـى سـبيل المثـال في جوهرهـا تسـعى لتكييـف الأعمـال الكلاسـيكية مـع مـذهب الواقعيـة الاشتراكية.

سـاهم في اضـطهاد الأدبـاء المنشـقين (أ.د. سينيافسـكي، وأ.ي. سولجينيتسـين، وب.ل. باسترناك)، وكان من مؤيدي انقلاب لجنة الطوارئ في عام 1991.

اكتسب ميخالكوف شهرته من مؤلفاته للأطفال... نشر في عام 1935 قصيدة «العم ستيوبا» لتصبح أول قصيدة كلاسيكية في أدب الأطفال السوفييتي، ونشر في عام 1936 قصيدة «سفيتلانا» التي أعجبت ستالين فغيرت حياة ميخالكوف، فأصبح عضو اتحاد الكتاب السوفييت... ولم ينتسب إلى الحزب (حتى عام 1950). لم يعجب منتقدوه دلال السلطة له، أغلب أشعاره كانت تحمل طابعاً أيديولوجياً دعائياً

من دواوينه: «ماذا لديكم» ـ «العم ستيوبا» ـ «نحن والقريب» ـ «فلتبق إنساناً» ـ «الكلمات والأحرف» ـ «وأنا كنت صغيراً».

بوريس زاخودر (1918 ـ)

اكتسب شهرته في الاتحاد السوفييتي بفضل ترجماته وإعادة صياغة الأعمال الكلاسيكية لأدباء الأطفال الأجانب. فتعرف القراء السوفييت إلى تلك الكتب، مثل: «ويني ـ بوه والجميع ـ الجميع الجميع» لـ أ. ميلن، و«ميري بوبينس» لـ ب. تريفيرس، و«بيتر بيين» لـ ج. باري، و«مغامرات أليس في بلاد العجائب» لـ ل. كيرول، وكذلك أساطير ك. تشابيك، واشعار يو. توفيم، ويا. بجخفا.

ومن أعماله النثرية: «الكركدن الطيب» (1977)، «كان يا ما كان فيب» (1977)، وأسطورة «سيرغي النجم» (1963)، وأسطورة عن جميع من في الكون(1976).

نيقولاي نيقولايفيتش نوسوف (1908-1976)

دخل عالم الأدب مصادفة، كما يقول: ولد ابنه، وكان من الضروري أن يقص عليه حكايات جديدة باستمرار، تلك الحكايات المفضلة له ولأمثاله من الأطفال. أدخل نوسوف إلى الأدب بطلاً جديداً يمتاز بالسذاجة والفطنة (سليم العقل)، وكثرة الحركة، والمشاكسة، وحبّ الاستطلاع، والولع والتعطش للنشاط... ويقع دائماً في حالات غير مألوفة، مكرراً الحالات الهزلية المضحكة. بدأ الكتابة عام 1938، فنشر: «المخترع المهرج»، و«القبعة الحية»، و«الخيار»، و«البنطال العجيب»، و«عصيدة ميشكين»، و«البستاني»، و«المخترعون الحالمون»، وغيرها، التي طبعت في مجلة الصغار «مورزيلكا»، والتي جمعت في كتاب نوسوف «توك ـ توك ـ توك» عام 1945.

لاقت رواجاً واسعاً قصته لليافعين «الأسرة المرحة» (1949)، و«يوميات كولا سينيتسين» (1950)، و«فيتيا ماليف في المدرسة وفي البيت» (1951)، والفيلم السينمائي «الصديقان» عن كتابه (1954).

كما لاقت مؤلفاته الأسطورية حول (الجاهل) محبة القراء، وشهرة واسعة. وظهر البطل لاحقاً في ثلاثية، تتضمن روايات وأساطير «مغامرات الجاهل وأصدقائه» (1953-1954)، و«الجاهل في مدينة الشمس» (1958)، و«الجاهل على القمر» (1964-1965). (ويعكس اشتقاق الكاتب كلمة Незнайка من كلمة незнание (عدم المعرفة باللغة الروسية) في عنوان القصة « Приключения Незнайки и его друзей» بدلاً من كلمة невежественный التي تعني الجاهل بالروسية، يعكس دراية ومعرفة الكاتب بمستوى وعي الطفل فيخاطبه بلغته، وليس بلغة الكبار، وهذا يدل على مقدرة عند الكاتب ومقدرة اللغة الروسية أيضاً، فالطفل يردد لا أعرف، ولا يقول أنا جاهل. ويدل اختيار الكاتب كلمة اللاأعرف Незнайка على الجهد الذي يبذله لاختيار الكلمات القريبة من ذهن ووعي الطفل، وهذه مسألة تحتاج إلى تمعن من قبل كاتب أدب الأطفال والمترجم)

فيكتور يوسيفيتش دراغونسكي (1913-1972)

نشر بدءاً من عام 1940 مقالات هجائية وساخرة، وجمعها في كتاب «طبع فولاذي» في عام 1960. كما أخذ يكتب اعتباراً من عام 1959 قصصاً عن دينيس كورابليوف، تحت عنوان عام «قصص دينيسكين»، والتي كانت أساساً لفيلم «تواريخ مرحة» (1962)، و«فتاة على كرة» (1970)، و«من أسرار الكون» (1976) و«مغامرات دينيس كارابليوف العجيبة» (1979)، والأفلام القصيرة «أين شوهد ذلك، أين سمع بذلك»، و«القائد»، و«حريق في جناح مبنى»، و«أنبوب بصري» (1973). جلبت هذه الأعمال شهرة واسعة للكاتب، واقترن اسمه بها. فضلاً عن أن دراغونسكي كان مؤلف فيلم «قوة الفن السحرية» (1970) الذي لعب فيه ايضاً دينيس كورابليوف دور البطل.

فيكتور فلاديمروفيتش غوليافكين (1929-2001)

كاتب روسي سوفييتي من مواليد باكو الأذرية، أصدر أول كتبه، «دفاتر تحت المطر» في عام 1959 وهو قصص للأطفال، وظهرت القصص الناضجة في طبعة خاصة عام 1960، في مجلة ألكسندر غينزبيرغ «علم النحو»، ونشرت في طبعة رسمية بعد مدة طويلة. كما نشرت بعض قصصه الأولى في عامي 1999-2000.

امتازت قصص الكاتب بأنّها قصيرة جداً، مع سخرية لاذعة وذكية. لا نلاحظ ذلك كثيراً في الأدب، وخاصة القصر والإيجاز. فالإيجاز يتطلب حرفية أدبية عالية. ومع أن أبطال قصصه يثيرون الضحك دائماً، فإنّهم عمليون وساحرون جذابون. من قصصه القصيرة جداً «الصورة»، و«أربعة ألوان»، و«الأصدقاء»، و«المرضى».

وليم فيودروفيتش كوزلوف (1929-2009)

أصدر أول كتبه عام 1960، وهو مجموعة قصص تحت عنوان «الرئيس ـ فاليريك»، بعدئذ نشر قصص «يوركا غوس»، و«في المطحنة القديمة»، و«كوبيك». نشر الكاتب حوالي خمسين كتاباً للأطفال وللكبار.

أنتولي ناوموفيتش ريباكوف (1911-1998)

كاتب سوفييتي وروسي، مؤلف روايات «المدية»، و«العصفور البرونزي»، و«السائقون»، و«الرمل الثقيل»، ولاقت روايته الثلاثية «أطفال أرباط» صدى اجتماعياً عظيماً.

فسيفولود زينوفيتش نيستايكو

كاتب أطفال أوكراني. امتازت مؤلفاته بالسخرية واللعب على الأسماء والأحداث. ترجمت مؤلفاته إلى العديد من لغات العالم، ومن بينها الروسية، وحولت إلى أفلام، مثل: «واحد مع الغش»، و«عجائب في غاربوزيان»، وثلاثية «مصارعو الثيران في فاسيوكوفكي»، التي أدرجت في لائحة الشرف المسماة باسم أندرسون كواحدة من أبرز الأعمال في أدب الأطفال العالمي.

إدوارد يوريفيتش شيم (1930-2006)

«من يترجم لنا لغة الوحوش، والطيور إلى اللغة البشرية؟ إنّه الكاتب إدوارد شيم... إنّه يؤلف الكتب التي... تعلم أحد أهم أسس الفرح الإنساني ـ حبّ المعرفة الذي لا ينضب.» (كما يقول غوردينسكي في كتاب: عالم سحري ممتع. قصص وأساطير ـ كييف ـ دار فيسيلكا ـ 1989)

«شيم قاص جيد، يتمتع بمشاعر حبّ الطبيعة. يفهم الأطفال جيداً، وغالباً ما يكونون أبطال قصصه؛ وهو يصور نفسياً وبدقة علاقة الأطفال بعالم الكبار... إنّه

يحب تصوير الناس المغرمين بأمر ما، أمر يدهشهم، ويسحرهم، وذوي الطاقات الروحية العالية، والمؤمنين بالخير».[7]

بدأ أ.يو. شيم النشر منذ عام 1949، فكتب للأطفال، وعن الطبيعة بامتياز ـ كما أنّه نجح في الكتابة، على سبيل المثال، عن حرفة النجارة، في «الكتاب الخشبي». عالج مسألة العلاقة بين الإنسان والطبيعة في قصصه «أثر الموجة» (1958)، و«مركز المراقبة200» (1963)، و«مشاغل ربيعية» (1964)، و«المياه على الحصى» (1969).

وهو مؤلف نصوص عدد من الأغاني، وخاصة الأغنية المشهورة في عام 1974 «رمحت الخيول الخشبية»، التي غنتها المطربة الروسية المشهورة فالنتينا تولكونوفا.

كما ألف العديد من نصوص الأفلام التلفزيونية والسينمائية.

إدوارد نيقولايفيتش أوسبينسكي (1937 ـ)

سنتوقف قليلاً عند تشيبوراشكا، قبل التعمق في مؤلفات أوسبينسكي، لأنّ تشيبوراشكا التي ابتكرها أوسبينسكي أصبحت بطلاً شعبياً في روسيا.

تشيبوراشكا ـ هو الشخصية الرئيسة في قصة إدوارد أوسبينسكي «التمساح غينا وأصدقاؤه»، وفيلم رومان كاتشانوف «التمساح غينا»، المأخوذ عن هذا الكتاب في عام 1969، والذي اشتهر بعد عرض ذلك الفيلم. ترجم الكتاب وعرض الفيلم بعدة لغات منها الإنكليزية، والسويدية، واليابانية...

وتشيبوراشكا كائن ذو أذنين ضخمتين، وعينين كبيرتين، وصوف بني، يسير على قائمتيه الخلفيتين. وهو وحش غريب من بلد استوائي، اندس في صندوق ليمون، وغفا، فوقع نتيجة لذلك في مدينة كبيرة. أسماه مدير المخزن الذي فتح الصندوق تشيبوراشكا، وذلك لأنّ هذا الوحش الصغير ما أن خرج من صندوق الليمون حتى أخذ يقع (بالروسية تشيبوراخاتسا):

(جلس، وجلس يراقب المكان، ومن ثم سقط على المنضدة ومن ثمّ على الكرسي. ولم يمكث طويلاً على الكرسي ـ سقط من جديد. على الأرض.

ـ تباً لك، يا لك من تشيبوراشكا! ـ قال مدير المخزن في نفسه، ـ لا يستطيع الاستقرار في مكان!

وهكذا عرف وحشنا الصغير أنّ اسمه ـ تشيبوراشكا...)

حاولوا إدخال تشيبوراشكا إلى حديقة الحيوانات، لكنّ القائمين على إدارة الحديقة رفضوه، لأنّهم لا يعلمون أين يضعونه؛ وأخيراً وضعوه في مخزن أغراض بخسة الثمن. وهناك يلتقي مع التمساح غينا، الذي عمل تمساحاً في حديقة الحيوان، ولمّا كان يعاني من الوحدة مثل تشيبوراشكا، فقد نشر إعلاناً بحثاً عن أصدقاء. وأخذا يبحثان معاً عن أصدقاء، فانضم إليهم الأسد تشاندر، والجرو توبيك، والطليعية غالا، وأخذوا يساعدون أشخاصاً آخرين - أناساً، وحيوانات ناطقة. وعاندتهم العجوز شابولياك، وجرذتها لاريسكا، ومهمتها الأساسية حسب الكتاب: «جمع الشر»... من الممتع معرفة مصدر هذه الشخصية. اعترف الكاتب أي.ن. أوسبينسكي في أحد اللقاءات أن زوجة الكاتب الأولى هي أصل (طراز) شابولياك، أما الرسام ليونيد شفارتسمان، الذي ابتكر الشكل الخارجي لشخصيات فيلم الكرتون، فقد اعترف شخصياً، أنه أخذ «رسم» شابولياك جزئياً عن حماته.

وضع أوسبينسكي مع رومان كاتشانوف عدة نصوص حول هذه الأسطورة، منها: «التمساح غينا وأصدقاؤه» 1966، و«تشيبوراشكا وأصدقاؤه» 1970 «التمساح غينا في إجازة» -1974، و«أعمال التمساح غينا» -1992، و«التمساح غينا - ضابط شرطة»، و«تشيبوراشكا يصعد إلى الشعب»، و«اختطاف تشيبوراشكا»، وتشيبوراشكا وصديقه الجديد تشيركريجيك- 2008.

ومن المعروف أنّ مؤلف موسوعة تشيبوارشكا الأديب أوسبينسكي بدأ بكتابة القصص الساخرة، لكن العديد من قصصه وقعت «تحت سكين» «الرقابة»، ومع أنّ بعض مؤلفاته ظهرت في الفصل الساخر : «نادي الـ12 منضدة» من «المجلة الأدبية»، فقد اتجه إلى أدب الأطفال.

كان أول كتب أوسبينسكي عن العم فيودور تحت عنوان: «العم فيودور، والجرو، والهر» الذي طبع عام 1974. البطل الرئيس طفل في السادسة من العمر، لقب بالعم فيودور لأنّه اعتمد على نفسه كثيراً. غادر العم فيودور البيت بعدما منعه أهله من إبقاء الهر الناطق والشارد ماتروسكين (البحار). وسكن مع ماتروسكين والجرو شاريك (الكرة) في قرية بروستوكفاشينو (اللبن الرائب). عثروا على كنز، فتمكنوا من شراء جرار يعمل على الحساء (الشوربا) والبطاطا.

أخرجت عدة أفلام للأطفال من وحي هذه القصة.

ويعد إدوارد أوسبينسكي مؤلف برامج تلفازية للأطفال، أهمها «تصبحون على خير يا صغار»، و«السفن تدخل إلى موانئنا».

* * *

ترجمة أدب الأطفال الروسي والاختراق الثقافي

يثير كثير من الباحثين قضية الاختراق الثقافي الناجم عن الترجمة؛ ومن المفيد في هذا المجال محاولة الإجابة عن تساؤل حول مدى الاختراق الثقافي الناجم عن ترجمة أدب الأطفال الروسي إلى اللغة العربية؟

يدل «مصطلح (الاختراق الثقافي) على مفهومين متناقضين، إيجابي وسلبي، ذلك أن أدب الأطفال المترجم يسهم في اتّساع أفق الطفل العربي ومعارفه، حين يطلعه على عادات الشعوب وأحوالها وتاريخها ونضالها ومفاهيمها للحياة والكون، وما إلى ذلك من أمور إيجابية. ولكنه في الوقت نفسه يهدّد، كما يزعم البعض، قيم الطفل العربي وعاداته وتقاليده وارتباطه بأسرته ومجتمعه ووطنه وأمته حين يطرح قيماً مناقضة لها، نابعة من أيديولوجيّته وبيئته وتاريخه...»[8]. لا أتفق مع تعميم المخاوف من الاختراق الثقافي لعدة أسباب، أهمها أن أدب الأطفال المترجم بشكل عام ليس المصدر الوحيد لثقافة الطفل وتشكيل وعيه، بل تلعب عوامل تاريخية، ومحلية، وبيئية، وأسروية شتى في تكوين ذلك الوعي، وإذا كان البعض يزعم أن اطلاع الطفل على الثقافات الأخرى، يهدد قيمه العربية، ويزيد من غربته عن واقعه، فإنّ انغلاق الطفل على الثقافة المحلية يزيد من غربته الإنسانية العامة في عصر المعلوماتية الذي يعزز من ضرورة الروابط الإنسانية العامة، وبالتالي يعزز من حاجة الطفل إلى معرفة الآخر، وترجمة أدب الأطفال خير وسيلة لذلك... وإذا أريد من فكرة مواجهة الغزو الثقافي تعزيز قيم الطفل في بلادنا، فإنّ ذلك يتطلب فضلاً عن الارتقاء بعملية إبداع أدب الطفل المحلي، الارتقاء أيضاً بترجمة أدب أطفال الشعوب عامة، والشعوب التي تواجه مهاماً وتحديات قريبة مما يواجهنا من تحديات، وتعبر عن واقع قريب من واقعنا، وذات ثقافة إنسانية غير استعلائية، ولا عدوانية، ولا تضع الهيمنة والسيطرة على الآخر من مهامها، وأنتجت أدباً رفيعاً للأطفال، وهذه الثقافة موجودة عند جميع الشعوب، وخاصة عند الشعوب التي يتقاطع تاريخ شعوبنا والكثير من قيمه الرفيعة من المحبة، وإرادة الخير، مع شعوبها، ومن بينها الشعب الروسي... وكنّا

قد بينا في العرض الموجز أعلاه أنّ أدب الأطفال الروسي يذخر بالقصص الغنية بالقيم الوطنية والمعرفية والإنسانية... وهي لا تتعارض مع قيم شعوبنا، ولا تؤثر سلباً على الانتماء الوطني عند أطفالنا...

ومن الجدير بالذكر أنّ القيم الإيجابية التي ذخر بها أدب الأطفال الروسي في القرن العشرين لم تأت من فراغ، بل هي نتيجة تراكم ثقافي وفكري عميق في المجتمع الروسي... كما تطور أدب الأطفال في روسيا، وغيرها من البلدان المتقدمة، في أجواء التناحرات الداخلية والدولية التي أفرزت نموذج العدو في الدعاية... و«نموذج العدو» - تعبير أيديولوجي عن التناقضات الاجتماعية، ورمز القوى المعادية للمجتمع وللمواطن، وأداة سياسية في يد المجموعة التي تحكم المجتمع. ونموذج العدو عنصر هام في «الحرب النفسية»، وهو استخدام الأعداء السياسيين الدعاية بشكل موجه ومنظم كإحدى وسائل الضغط للتأثير المباشر، أو غير المباشر على وعي، ومزاج، ومشاعر وسلوك العدو، والحلفاء وأبناء الوطن، بهدف دفعهم إلى التصرف على النحو المفيد للحكومة. ناقض «نموذج العدو» في روسيا رمز «الوطنية السوفييتية» الأيديولوجي - الذي عبّر سياسياً عن الفخر بالوطن الأم، والتعاطف غير المشروط مع الدولة في شخص القادة، واقتصادياً بالعمل المتميز في إطار توزيع الحاجيات على الجماهير بشكل متكافئ.[9]

وتطور أدب الأطفال الروسي بفضل نهج الدولة الحثيث لإثراء أدب الأطفال، ولتوظيف النماذج الفنية في أدب الأطفال وإنتاج أدب أطفال يرقى بوعي الأطفال ويصقل مواهبهم، فضلاً عن ترفيههم خدمة لغايات اجتماعية ووطنية، والتي عُدّت من واجبات الدولة الوطنية والإنسانية...

لقد حلل أ.ف. فيتاييف مسألة خلق وتوظيف النماذج الفنية في أدب الأطفال «الاجتماعي» في سنوات الثلاثينيات والخمسينيات في الاتحاد السوفييتي، وبيّن وجود جانبين في هذا الموضوع؛ أولاً: انعكاس المجتمع في الأدب؛ وفق الرؤية الأيديولوجية للأحداث العالمية، وحاجة البلاد إلى الكتاب والمثقفين، وثانياً: دور أدب الأطفال في برمجة وعي المواطنين في أطر الهندسة الاجتماعية، التي تعتمدها اللجنة المركزية للحزب الشيوعي، ووزارة التعليم السوفييتية مع انتقال البلاد إلى حالة المجتمع الصناعي، وصقل الشخصية الاشتراكية عند الفتية في مرحلة التحديث والحرب الوطنية العظمى (الحرب العالمية الثانية).[10]

وتأكيداً لوجهة النظر التي تقول إنّ القيم التي يدعو إليها أدب الأطفال الروسي ـ خاصة المنشور منه في القرن العشرين ـ لا تتعارض مع قيم شعوبنا، ولا تؤثر سلباً على الانتماء الوطني عند أطفالنا، نقارن، على سبيل المثال، مجموعة كاتبة قصص الأطفال الإنكليزية إينيد بلاتيون (1900-1968) «الأرنب والتمساح» (من المعروف أنّ اينيد بلايتون حلت الأولى في قائمة أفضل الكتاب البريطانيين لتتفوق على كتاب مثل شكسبير، تشارلز ديكنز وفقا لاستطلاع للرأي في المملكة المتحدة.) مع قصص تشيبوراشكا للكاتب الروسي إدوارد نيقولايفيتش أوسبينسكي فنجد أن إينيد بلاتيون جعلت الأرنب يتفوّق على التمساح، ويخدعه في مكمنه فيأكل بيوضه وينجو بنفسه، دون أيّ عقاب[11]. في حين جعل أوسبينسكي تشيبوراشكا يبحث عن الأصدقاء ليتعاونوا معاً في مساعدة الآخرين... هذا لا يعني التوقف عن ترجمة الأدب الغربي، أو عدم التعرف إليه، إنما المقصود ضرورة الموازنة في عملية المعرفة والترجمة، فضلاً عن أن أدب الأطفال الغربي لا يمتاز بمجمله بوجه سلبي، بل نجد قصصاً تحمل صفات إيجابية هامة مثل قصة (أليس في بلاد العجائب) للكاتب الإنكليزي لويس كارول(1832 – 1896) التي تتضمن شخصية محببة ومغامرات شائقة وتعاطفاً إنسانياً وعلاقات اجتماعية راقية، وليس مصادفة أنها ترجمت إلى اللغة الروسية، ولاقت رواجاً كبيراً في روسيا... تبين المقارنة السابقة وجود اختلاف وتباين فكري بين مدرستين أيديولوجيتين وهنا نثمن رأي الدكتور سمر روحي الفيصل، الذي يرى أنّ الأيديولوجيا الغربية المقترنة بالرأسمالية تعتنق فكرة تغلّب الصغير على الكبير بالمكر والخديعة. وهذا واضح من أن الأرنب صغير في حجمه، ولكنه يتفوّق بالمكر على التمساح والثعلب وهما كبيران، كما هي الحال تماماً في أفلام الرسوم المتحركة المصنوعة في الولايات المتحدة، كـ:توم وجيري وميكي ماوس، وما إلى ذلك، أما فكرة (الصغير) في الأيديولوجيا الروسية، فهي المرحلة العمرية التي يعيش فيها الصغير، ويحاول في أثنائها التعرُّف إلى العالم المحيط به، ويسعى إلى التجربة التي تقوده إلى معرفة الحياة. وهذا يعني أنه صغير لا يناهض الكبير ولا يعاديه، بل يصادقه ليتعلّم منه. ولهذا السبب تكثر في القصص الروسية صور الأرنب العجوز، وهي صور معبِّرة عن فكرة (العجوز) الحامل للمعرفة، الراغب دائماً في نقلها إلى (الصغار). كما تُعبِّر تلك القصص ضمن خطابها عن شخصيات مماثلة للأرنب، كالكلب والقنفذ، ولا تختلف تعبيراتها الأخرى عن الدعوة إلى السلام

والتعاون وحبّ الناس والطبيعة، وما إلى ذلك مما هو معبّر أيضاً عن هويّتها النابعة من أيديولوجيّتها... فالقصص المترجمة عن الروسية، وعن لغات دول أوربا الشرقية في القرن العشرين، قدمت قصصاً تُعْنَى بالوظيفة التربوية من دون أن تتخلّى عن الحكايات والمغامرات والشخصيات المحبّبة، والأنسنة، وتزويد الطفل بقيم الحبّ والوطنية والمعرفة العلمية والتعاون، كما بينا في عرضنا السابق.[12] يُضعف ذلك كلّه ما يسمى خطر الاختراق الثقافي، بل يعزز ضرورة ترجمة ذلك الأدب إلى اللغة العربية لما يحمله من فائدة ومتعة لأطفالنا.

نستطيع القول إنّ أدب الأطفال الروسي - الذي اهتم به كبار الكتاب الروس، أمثال «بوشكين» الذي خصّ الأطفال بقصيدة «الصياد والسمكة»، و «تولستوي» الذي كتب للأطفال قصصاً تدعو إلى المحبة والسلام، و«كريلوف» الذي خاطب الأطفال على لسان الحيوانات، وغيرهم من الكتاب الذين استعرضناهم - يذخر، في أغلبه، بأفكار وصور تعزز حبّ الوطن والخير والقيم الإنسانية، والقيم الأخلاقية السامية عند الطفل... ومن المفيد والضروري ترجمة هذا الأدب إلى اللغة العربية، لما يحمله من فائدة للأطفال، والمهتمين بأدب الأطفال، والمجتمع بشكل عام.

التوصيات:

- الاهتمام الجدي بأدب الأطفال بشكل عام، وإحداث هيئة مستقلة تعنى بأدب الأطفال، تستفيد من تجارب الدول المتقدمة، وضرورة التنسيق مع الهيئات الدولية كاليونسكو، واليونسيف في هذا المجال.

- الانتقال من عملية الترجمة الانتقائية العشوائية إلى الترجمة المنظمة وفق منهج وأسس سليمة.

- ضرورة وجود مؤسسات للترجمة متكاملة في بلداننا العربية، وهي من أهم المهام التي يجب أن تضعها المؤسسات الرسمية العربية، ومؤسسات المجتمع المدني في أولوياتها.

- إحداث مكتبة إلكترونية، وبيبلوغرافيا للكتب المترجمة، للاستفادة منها وتلافي تكرار الترجمة. وإعطاء الأولوية لترجمة مؤلفات الكتاب العالميين وفي طليعتهم الفائزين بجائزة أندرسون العالمية في أدب الأطفال. والقيام بالإحصائيات الضرورية بعدد الكتب المؤلفة والمترجمة والمقروءة، لاستخلاص النتائج، ومقارنتها مع الدول

المتقدمة. إذ يصل عدد الكتب التي يقرأها الطفل في طفولته في الغرب إلى «600 كتاب».[13]

- الابتعاد عن ترجمة الكتب ذات الطابع العنصري، والتي تدعو إلى الكراهية، والعدوان.

ـ اعتماد مختلف سبل تشجيع الكتابة للأطفال، وأن تكون الكتابة للأطفال «بالطريقة نفسها التي تكتب بها للكبار ولكن بمستوى أفضل»، كما يقول مكسيم غوركي. وتنمية الروح الوطنية في وعي الأطفال وتعزيز قيم المحبّة، والخير، والكرامة، والحرية، والإباء في نفوسهم، ورفض الظلم، والذل، والخنوع، والاستبداد...

- تنظيم أسابيع مخصصة لأدب الأطفال تقام فيها معارض الكتب، والمسرحيات، وكل ما يجذب الطفل إلى القراءة.

- ترجمة الكتب التي تبحث في «فن الترجمة» والالتزام بأصولها، وضرورة امتلاك مترجم أدب الأطفال لهذا الفن.

- عدم استسهال ترجمة أدب الأطفال، بل على مترجم أدب الأطفال مضاعفة الجهد لتقديم المعلومة الدقيقة، كونها تغذي وعي الطفل وقد يبنى عليها، وعليه فضلاً عن الوفاء للنص الأصلي، أن يراعي الأعراف والتقاليد والعادات الشعبية، ليعزز الأدب المترجم أهمية الانتماء الاجتماعي، والأخلاقي، والوطني السليم عند الطفل.

الهوامش:

1ـ انظر: شبكة الانترنت الدولية مدخل إلى بدايات ونشأة أدب الأطفال في سورية1 ghaith-a.com/archives/2860 - رياض محناية

2 ـ أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية بقلم الكاتب: د. سمر روحي الفيصل 1998 ـ شبكة الانترنت الدولية

3 ـ شبكة الانترنت الدولية: بحث في غوغول وروابط:

www.flh7.com/vb/t60031.html

http://www.islamhouse.com/tp/204796

4 ـ انظر عبد التواب يوسف ـ نحو منهج مقترح للترجمة في مجال أدب الأطفال. ـ شبكة الانترنت الدولية.

5 ـ أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية بقلم الكاتب: د. سمر روحي الفيصل 1998 ـ شبكة الانترنت الدولية

6 ـ إنّ المصدر الرئيس لهذا البحث، هو الموسوعة الأدبية الروسية باللغة الروسية في شبكة الانترنت الدولية...

7 ـ انظر معجم الأدب الروسي في القرن العشرين. كازاك ف. إصدار دار «الأدب» 1996. ص.492

8 ـ انظر: نموذج العدو في الدعاية السوفييتية (1945–1954) أ.ف. فتاييف. (تاريخ أكاديمية العلوم الروسية ـ 1999) في شبكة الانترنت الدولية باللغة الروسية.

9 ـ انظر: الستالينية وأدب الأطفال (1930–1950) ـ منشورات 2007 عن: ISBN 978-5-317-02061-3 ـ فيتاييف أ.ف. ـ شبكة الانترنت الدولية باللغة الروسية.

10 ـ انظر عبد التواب يوسف ـ نحو منهج مقترح للترجمة في مجال أدب الأطفال. ـ شبكة الانترنت الدولية. ■

ترجمة أدب الطفل عن البلغارية

ظاهرة ربما لن تتكرر!

عياد عيد

حين علم بأنني ابن ميخائيل عيد بادرني بسؤال مفاجئ.
كان ذلك منذ سنوات وبعيد رحيل والدي عن هذه الحياة، وبدا وكأنه يسأل من غير أن يشعر بحاجة إلى الإجابة.

قال: - إن أباك أبرز من ترجم عن اللغة البلغارية، لكن لماذا جعل من شعب صغير كالشعب البلغاري صاحبَ أدب عظيم؟!! هل يستحق شعب بحجم هذا الشعب هذا العناء كله وهذا الصدى كله؟

أحسست بأنني في غنى عن الإجابة عن سؤاله، لرسوخ القناعة لديه أولاً، ولأن سؤاله جاء متأخراً، فصاحب الحق بالإجابة كان قد رحل عن هذه الدنيا. لكنني مع ذلك تمتمت من باب اللباقة وحسب:

- ربما كان الأمر يستحق العناء..

ثم تكرر مثل هذا السؤال على صفحة الجزيرة الثقافية في 2008/10/13 في مقالة كتبها الكاتب عدنان عبد الله بعنوان «ميخائيل عيد من علي رصيفي» حيث يكتب: «إنسان فقير وأعزل كميخائيل، لم يكن بوسعه سوى تعلم اللغة البلغارية، التي بذلتها الاشتراكية على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، لأولئك المسحوقين في العالم، كجزء من منظومتها الأيديولوجية، وآلياتها في محاولة تكريس نفسها نموذجاً بديلاً للعالم».

ويسأل مشفقاً: «الآن أنظر -من علي رصيفي- إلى الكتب الكثيرة التي ترجمها (ميخائيل) عن الأدب البلغاري- ولا أزال أفردها على بسطتي منذ أكثر من شهر - وأتساءل في كل مرة أراها، عن جدوى الجهد الذي بذله الرجل هنا».

وهنا أيضاً لا يشعر القارئ بأن ثمة لدى السائل حاجة إلى سماع الإجابة عن سؤاله. فالقناعة راسخة، وخيبة الأمل واضحة.

يرتبط هذان السؤالان تحديداً بمسألة تجربة الترجمة عن اللغة البلغارية، لكن ثمة أسئلة أخرى يطرحها آخرون تتعلق بترجمة أدب الطفل عموماً ويضعون هذه العملية في تضاد صارخ مع هوية أدب الطفل العربي المنشودة، والتي، كما يقر المختصون بنقد هذا الجنس الأدبي، لم ننجح بعد في تحديد ملامحها.

لكن هل فعلاً في مقدورنا أن نربط قيمة أدب ما بحجم الشعب الذي ينتجه؟

وهل فعلاً يستطيع بعضنا بمثل هذه السهولة أن يحيل نتاج مرحلة تاريخية أو أدبية إلى لا شيء بجرة قلم؟

وهل فعلاً أن الأمر لم يكن يستحق مثل هذا العناء؟ ومن كان في مقدوره أن يتنبأ بمثل ذلك؟

وهل فعلاً ترجمة أدب الطفل هي تشويه لهويته مع أن هويتنا، نحن الكبار، ما زالت موضع أخذ ورد؟

الشعب البلغاري صغير فعلاً...

وقعت على نتائج إحصاءين للسكان في بلغاريا، أجري الأول عام 1985، وكانت بلغاريا حينذاك دولة اشتراكية، وأجري الثاني مطلع عام 2011 وكان أول إحصاء سكاني أجري في بلغاريا بعد انضمامها إلى الاتحاد الأوربي.

دل الإحصاء الأول على أن عدد من يعيش في بلغاريا هو 8.9 مليون نسمة. المجموعات القومية الأخرى التي تقطنها هي الأتراك والغجر، الذين يتحدث الكثيرون منهم بالبلغارية. يعتنق القسم الأكبر من البلغار المسيحية الأرثوذوكسية وثمة قسم منهم اعتنق الإسلام في أثناء الاحتلال التركي. بينما أظهر الإحصاء الثاني عام 2011 تراجعاً في عدد السكان، حيث بلغ مجموعهم قرابة 7.4 مليون نسمة نسبة البلغار منهم 85 بالمائة والأتراك 8٪ وجاء الغجر في المرتبة الثالثة.

لكن للشعب البلغاري تاريخ!

كانت المساحة التي تشغلها بلغاريا المعاصرة في العهود القديمة تنتمي إلى مقدونيا العظمى وقد سكنها الفراكيون. وهؤلاء هم الشعب الأقدم الذي تقف الأخبار عنده وتنقطع، وكان أفراده يتكلمون اللغة الفراكية التي وصلت إلينا منها كلمات

منفردة عبر أسماء القرى والأماكن، وغيرها من الأسماء الخاصة. وهي تنتمي إلى مجموعة اللغات الهندوأوربية.

سكنت إلى جانب الفراكيين مستعمرات يونانية على شواطئ البحر الأسود، فبعد عام 46 ق.م. صارت أراضي بلغاريا هذه وجزء من مقدونيا قسماً من الإمبراطورية الرومانية القوية.

ظهرت في هذه الأماكن في أواسط القرن السادس الميلادي القبائل السلافية وسكنتها مع الفراكيين. استطاع الفراكيون على ما بدا أن يتقبلوا طريقة معيشة السلافيين وعاداتهم وطقوسهم، واندمجوا معهم واشتغلوا بالزراعة وتربية المواشي ضمن جماعات غير كبيرة، وشكلوا على مساحة بلغاريا اتحادا إقطاعياً مبكراً من سبع قبائل.

عام 679 تركت قبائل تركية تسمى البلغار الأوائل أماكن سكنها التقليدية بين الفولغا والأورال الجنوبي وعبرت نهر الدانوب، ليشكل الخان التركي أسباروخ عام 681 أول دولة سلافية في التاريخ وهي المملكة البلغارية الأولى وعاصمتها مدينة بليسكا في ميزيا. وقد اعترفت الإمبراطورية البيزنطية بهذه الدولة التي استمرت حتى عام 1018 وكان البلغار الأوائل حتى ذلك الوقت قد انصهروا مع القبائل السلافية وتبنوا لغتهم وثقافتهم.

عام 864 صارت المسيحية الديانة الرئيسية في بلغاريا. وتعد الكنيسة البلغارية كنيسة مستقلة ولها بطريركها الخاص.

بلغت المملكة البلغارية ذروة قوتها في عهد القيصر سيميون (893- 927)، الذي نقل العاصمة إلى مدينة بريسلاف ومد حدود الدولة إلى شواطئ البحر الأدرياتيكي الغربية. ازدهرت في ذلك العهد الثقافة والكتابة. ففي هذا العهد تحديداً وضع كيريل وميفودي الأبجدية السلافية (الكيريلية) التي صارت أبجدية للغة الروسية أيضاً وغيرها من اللغات الشرقية[1]، وصارت الأبجدية الرئيسية في الكنيسة والدولة، وكانت المدارس في بريسلاف وأوخريدا أول مدارس في أوربا بعد المدارس اليهودية القديمة والهلنستية والرومانية التي كانت قد بدأت بالأفول حتى ذلك الوقت.

---

(1) معروفة لدينا خطأ بالأبجدية السيريلية، وربما هذا ناجم عن اللفظ المزدوج للحرف c باللاتينية الذي ينطق أيضاً كما ينطق الحرف k.

تفككت الدولة البلغارية في عهد خليفة سيميون نتيجة الاستياء من الظلم الإقطاعي بين الفلاحين وانتشر ما سمي الحركة البوغوميلية وهي حركة اتخذت شكل ردة دينية (تزعمها في البداية القس بوغوميل)، ورفضت السلطة الأرضية والكنيسة والطقوس الكنسية.

حاول القيصر صموئيل (980- 1014) أن يقاوم رياح التغيرات الحتمية لكنه تعرض عام 1014 إلى هزيمة قاسية قرب بيلاستيتسا من جيوش الإمبراطور البيزنطي فاسيلي الثاني، الذي أمر بفقء عيون 15 ألف محارب بلغاري. حين علم القيصر البلغاري بذلك أصابته أزمة قلبية مميتة، وبعد أربعة أعوام وقعت بلغاريا كلها تحت الحكم البيزنطي.

عام 1185 تزعم الأخوان بيتر وآسن انتفاضة ناجحة ضد الإمبراطورية البيزنطية تشكلت بنتيجتها المملكة البلغارية الثانية بين عامي 1185 و1396. نصب آسن قيصراً على المملكة البلغارية ونقلت العاصمة إلى تيرنوفا العظمى.

استولى الأتراك عام 1393 على مدينة تيرنوفو العظمى. وسقطت آخر القلاع البلغارية، مدينة فيدين، عام 1396 معلنة بهذا السقوط بداية خمسة قرون من حكم الإمبراطورية العثمانية. ومع خضوع بلغاريا لهذا الحكم توقف على نحو كبير التطور الاقتصادي والثقافي فيها.

راح الولاة الأتراك، الذين اختاروا من صوفيا مقراً لهم، يضيقون على السكان الأصليين ويدفعونهم للنزوح إلى الجبال، وإلى الأراضي القاحلة المجدبة وفرضوا عليهم ضرائب هائلة. لقد أدت هذه الظروف عموماً إلى عدم تمكن الأتراك من نشر ثقافتهم وإجبار السكان على نسيان عاداتهم وتقاليدهم القديمة. وقد استطاعت الأديرة البعيدة مثل ريلسكي وترويانسكي وبانكوفسكي أن تحافظ على التقاليد البلغارية الفولكلورية الغنية التي شكلت جسراً بين القرنين الرابع عشر والتاسع عشر حين تحرر البلغار من الحكم العثماني.

صارت المدن مراكز للتجارة والحرف التركية وقد وصل التأثير التركي في بلغاريا إلى ذروته في القرنين السادس عشر والسابع عشر. أما في القرن الثامن عشر فقد ضعف هذا التأثير إلى حد كبير حين اشتد إفقار السكان بسبب من حروب تركيا الفاشلة جداً ضد النمسا وروسيا التي ترافقت مع نمو في الضرائب وازدياد التضخم.

مع نشوء العلاقات البرجوازية الرأسمالية في الإمبراطورية العثمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر حدثت بعض التبدلات الاجتماعية السياسية والثقافية في حياة الشعب البلغاري، وكان بايسي خيلندارسكي من أول المعبرين عن الوعي البلغاري القومي المتنامي حين كتب «التاريخ السلافي البلغاري» الذي بدأت به فترة انبعاث الكتابة البلغارية القومية. وعام 1824 نشر العالم الموسوعي بيتر بيرون أول كتاب تعليمي بلغاري له طابع علماني وسماه «كتاب حروف ريبين» – وهو كتاب أبجدية مع دروس وجداول مختلفة رسمت فيها صور طيور وأسماك. صمد كتاب الحروف هذا مدة أربعين عاماً وأعيدت طباعته سبع مرات وهذا ما شكل في بلغاريا حدثاً ثقافياً ضخماً.

عام 1860 بدأت الحركة من أجل الاستقلال عن بطريرك الكنيسة في القسطنطينية، التي كللت بالنجاح بعد عشرة أعوام. وقد عد اعتراف تركيا باستقلال الكنيسة البلغارية خطوة هامة على طريق التحرر التام. وبينما كان الأبطال القوميون البلغار المقبلون: خريستو بوتيف وليوبين كارافالوف وفاسيلي ليفسكي يستعدون سراً للحرب التحريرية أقدم سكان كوبريفشتيتسا على انتفاضة سابقة للأوان في نيسان 1876. فقمعت هذه الانتفاضة بقسوة لا سابقة لها. وأعدم في بلوفديف 15 ألف بلغاري ودمرت 58 قرية عن بكرة أبيها.

أجبر هذا المنعطف في الأحداث صربيا على إعلان الحرب على تركيا، التي دخلتها روسيا ورومانيا في نيسان من عام 1877 إلى جانب صربيا. وقعت المعارك الحاسمة قرب بليفين وشيبكا. وانتهت الحرب باستسلام الأتراك الذين تخلوا لبلغاريا عن60٪ من شبه جزيرة البلقان، وفي العام نفسه أرسيت بداية التاريخ المعاصر لبلغاريا. حيث أعيد في هذا العام تأسيس الدولة البلغارية وأعيد رسم حدودها.

توافرت للثقافة البلغارية في هذه المرحلة وما تلاها إمكانات جديدة من أجل التطور. فوضعت عام 1888 مناهج تربوية عليا ما شكل الركيزة من أجل تأسيس جامعة صوفيا عام 1904. تشكلت عام 1911 على قاعدة الجمعية الأدبية البلغارية أكاديمية العلوم البلغارية، وقد أسهم الكاتب البلغاري الكبير إيفان فازوف بقسط كبير في تكوين اللغة البلغارية المعاصرة؛ كما لعب في هذا الشأن الكتاب والشعراء سافييكوف ويافوروف وإيلين بيلين ويوردان يوفكوف وديبيليانوف دوراً كبيراً.

ووضع غيروف معجماً بلغاريا تفسيريا مؤلفاً من ستة مجلدات. وظهرت في بداية القرن العشرين أعمال مهمة للغويين بلغار مثل ميليتيتش وباسيل تسونيف.

أقدم الملك البلغاري فرديناند (1908-1918) في 29 حزيران من عام 1913على إلحاق ضربة مفاجئة بحلفائه حتى وقت قريب. وبدأت الحرب البلقانية الثانية. لكنها سرعان ما انتهت بهزيمة بلغاريا على يد صربيا واليونان وكذلك رومانيا أجبرت الجيوش المنشقة في أيلول الملك فرديناند على التنحي عن العرش، وعقدت بلغاريا صلحاً قدمت بموجبه قسماً من أراضيها لليونان وصربيا.

أدت انتخابات عام 1920 إلى انتصار ألكسندر ستامبوليسكي الديمقراطي والمعارض للحروب. استطاعت الحكومة التي شكلها أن تجري إصلاحاً زراعياً وزعت بموجبه أراضي الملاكين الكبار على الفلاحين الذين يعملون بها. لم يكن مثل هذا الوضع ليرضي الملاكين. فتعقد الظرف الداخلي في البلاد وقتل ألكسندر ستامبوليسكي بنتيجة مؤامرة من المجموعات ذات الميول اليمينية الراديكالية التي وصلت إلى السلطة في حزيران عام 1923، وفي أيلول من العام نفسه قمعت بقسوة انتفاضة الفلاحين التي قامت بقيادة الشيوعيين وانتشر الإرهاب في البلاد.

عام 1935 عاد الحكم الملكي تحت إمرة بوريس الثالث. ووقّعت بلغاريا ويوغسلافيا في 24 كانون الثاني من عام 1937 اتفاقية «السلام الدائم والصداقة الصدوقة الأبدية». لكن بلغاريا أخلت بالاتفاقية عام 1941 ودخلت الحرب مع ألمانيا ضد يوغسلافيا.

عام 1942 اتحدت غالبية الجماعات المعادية للفاشية والمعادية للحكومة ومن بينهم الشيوعيون في جبهة وطنية من أجل تنظيم خروج بلغاريا من الحرب وعقد الصلح. قضى القيصر بوريس في ظروف غامضة في آب من عام 1943، وتشكل مجلس وصاية على العرش. الذي مارس صلاحياته حتى أيلول عام 1944 وفي الثاني من أيلول شرعت الجبهة الوطنية تخطط للانتفاضة المسلحة.

في الثامن من آب عام 1944 تقدمت الجيوش السوفييتية في أراضي رومانيا، فأعلنت بلغاريا نفسها على نحو غير متوقع بلداً محايداً وانتزعت سلاح الجيوش الألمانية الموجودة على أراضيها. ثم أعلنت بلغاريا الحرب على ألمانيا تحت إلحاح الاتحاد السوفييتي، فدخلت الجيوش السوفييتية الأراضي البلغارية كمن يدخل أراضي دولة صديقة.

دخلت فصائل الجبهة الوطنية ومجموعات الأنصار مدينة صوفيا في التاسع من أيلول عام 1944، وانتقلت السلطة إلى الشيوعيين بقيادة تودور جيفكوف. ومنذ عام 1944 وحتى نهاية الحرب شاركت أقسام من الجيش البلغاري في المعارك ضد الجيوش الهتلرية إلى جانب الجيوش السوفييتية. ثم أعلنت بلغاريا جمهورية وانتخب جيورجي ديمتروف رئيساً للوزراء في 27 تشرين الأول عام 1946.

عام 1989 وصلت إلى بلغاريا من الاتحاد السوفيتي موجة البيريسترويكا، وفي 9 تشرين الثاني انهار جدار برلين وفي اليوم التالي انتهى على يد المجموعات الراديكالية في الحزب الشيوعي حكم تودور جيفكوف (78 عاماً) الذي استمر 35 سنة، ووضع تودور جيفكوف بعد 43 يوماً من ذلك التاريخ تحت الإقامة الجبرية وكان الأول من بين الزعماء الشيوعيين الذين مثلوا في شباط من عام 1991 أمام المحكمة بتهمة الفساد وقبول الرشاوى خلال فترة حكمه.

ومع انتهاء الليلة الأخيرة من عام 2006 أعلن عن انضمام بلغاريا إلى الاتحاد الأوروبي.

اللغة البلغارية

اللغة البلغارية واحدة من لغات المجموعة السلافية التي تدخل في أسرة اللغات الهندية الأوربية. وتنقسم المجموعة السلافية إلى ثلاثة أقسام:

- السلافية الشرقية: وتضم الروسية والأوكرانية والبيلاروسية.
- السلافية الغربية: وتضم البولونية والتشيكية والسلوفاكية.
- السلافية الجنوبية: وتضم البلغارية الصربية والكرواتية والمكدونية.

انبثقت لغات المجموعة السلافية جميعاً من لغة أم هي اللغة السلافية القديمة في القرنين السادس والسابع الميلاديين. وتعود أقدم المخطوطات المدونة باللغة البلغارية القديمة إلى القرون السابع والثامن والتاسع الميلادية.

صارت اللغة البلغارية لغة قومية للبلغار منذ أن استقلت هذه اللغة عن اللغتين اليونانية واللاتينية اللتين كانتا سائدتين في الثقافة القديمة على امتداد البقعة التي حكمتها الإمبراطوريتان الرومانية والبيزنطية. وقد تمَّ ذلك بعد أن وحّد البلغار كيانهم القومي، وأقاموا دولة كان العنصر السلافي مسيطراً فيها؛ ومنه جاءت الجذور السلافية للغة البلغارية.

تتسم اللغة البلغارية بسمات لغوية تجمعها معً بقية اللغات السلافية لتضعها في تقابل مع السلافية الغربية والسلافية الشرقية، منها سمات صوتية وكذلك وجود وحدات صوتية مركبة، ووجود بعض الصوائت الضعيفة المنقوصة.

تختلف اللغة البلغارية عن اللغات السلافية الأخرى بوجود ما يسمى الخاصية البلقانية، وهي غياب الإعراب (الذي يقابل تسكين أواخر الكلمات في العربية وعدم إظهار الحركة الإعرابية) وزوال مصدر الفعل، وتطور موقع الأدوات في التركيب ليصبح بعد الكلمة لا قبلها. وللأفعال في البلغارية زمن ماضٍ منتهٍ وزمن ماضٍ مستمر، وحاضر غير مكتمل، ومستقبل يمكن أن يصاغ أحد أشكاله بمساعدة سابقة تتقدم صيغة الفعل الحاضر ليصبح دالاً على المستقبل. ولتعريف الاسم النكرة قواعده الخاصة المرتبطة بالسياق، مثل الإضافة وغيرها، أما اسم العلم والضمائر فهي معرفة بذاتها. ومن أهم الفوارق بين اللغة البلغارية واللغات الصربية هو أن أداة التعريف البلغارية تأتي بعد الاسم وليس قبله، مثلاً maca تعني «طاولة» و macta تعني «الطاولة».

وتصغَّر الأسماء البلغارية تحبباً وملاطفة واستصغاراً واحتقاراً، والتحبب والملاطفة هما الغالبان في استعمال صيغة التصغير.

كانت اللغة البلغارية لغة منطوقة غير مكتوبة إلى أن وضع الكاهنان السلافيان كيريل Cyril وميتودي Methodius أبجدية سلافية اقتبساها من الأبجدية اليونانية، ولذا نجد تشابهات كثيرة بين الأبجديتين، وكان ذلك بين عامي 863 -855 ميلادية. كما أخذت الأبجدية البلغارية السلافية من اللاتينية بعضاً من حروفها من حيث شكل الكتابة ومن حيث اللفظ، كما أخذت شكل أحرف أخرى لكنها أعطتها لفظاً مختلفاً مثل الحرف B الذي يلفظ باللغة البلغارية كما يلفظ الحرف V باللغات اللاتينية، وتتألف الأبجدية السلافية من ثلاثين حرفاً هي:

А Б В Г Д Е Ж З И Й К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Ъ Ь Ю Я

انتشرت هذه الأبجدية في القرن العاشر لتعم اللغات السلافية في صربية وروسية وأوكرانية وروسية البيضاء (بيلاروسية) حتى منغولية. وقد أسهم ظهور هذه الأبجدية في

نشوء لغة بلغارية أدبية ازدهرت إلى أن جاء الاحتلال العثماني، فأدى إلى ركودها، إلا أنها راحت تتفاعل مع التركية والعربية، فاكتسبت مئات الكلمات التركية والعربية، فالكلمة الأولى في القاموس البلغاري «أبا» وهي من كلمة «عباءة» العربية، وكذلك كلمة «كارانفيل» وتعني القرنفل، و«كيرميد» من كلمة قرميد. وبعد استقلال بلغارية عن تركية بدأت مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمع البلغاري، فازداد تأثير اللغة الروسية خاصة، والألمانية والفرنسية والإنكليزية في اللغة البلغارية، ليدخل إلى قاموسها اللغوي كثير من المصطلحات العلمية، ولتخرج من التداول كلمات كثيرة. وقد بذلت في العقود الأخيرة من القرن العشرين مساع جادة لـ «بلغرة» المصطلحات العلمية والفنية، من أجل تخليص البلغارية قدر الإمكان من الكلمات الأجنبية الدخيلة، لكن التداخل الثقافي - الإعلامي يحد من هذا المسعى، كما أن اتساع حركة الترجمة إلى اللغة البلغارية أدخل إليها كثيراً من الكلمات الجديدة والمصطلحات في غير مجال.

حركة الترجمة عن اللغة البلغارية

بدأت حركة ترجمة الأدب البلغاري إلى العربية منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وكانت تتم عبر اللغتين الإنكليزية والفرنسية، فترجمت قصائد خريستو بوتيف عام 1956، وقصائد نيقولا فابتساروف عام 1957. ثم أدى صعود حركات التحرر في مرحلة الستينيات وانحسار موجة العداء للشيوعية في الدول العربية، إلى ازدياد البعثات العلمية إلى الدول الاشتراكية عموماً، ومنها بلغاريا. وشهدت مرحلة السبعينيات والثمانينيات ازدهاراً في حركة الترجمة عن اللغة البلغارية إلى العربية، وكانت لهذا الازدهار أسباب عدة: أهمها هو السمات الإنسانية الكبيرة التي يتمتع بها الأدب البلغاري، والتي لاقت قبولاً شديداً في أوساط المثقفين العرب. فترجمت قصص إلين بيلين – ايفان فازوف- يوردان يوفكوف- نيقولاي خايتوف .. وغيرهم. وظهر الديوان البلغاري من ترجمة فؤاد الخشن وظهرت مختارات شعرية بعنوان سيف دمشق من ترجمة أحمد سليمان الأحمد. كما ظهرت مختارات من شعر ليوبومير ليفتشيف. ولعل الفضل يعود إلى نشاطات أحمد سليمان الأحمد – ميخائيل عيد – حسين راجي من سوريا وفؤاد الخشن من لبنان وكمال بطي ورشيد ياسين من العراق، وغيرهم.

وكانت سوريا هي البلد الأكثر اهتماما بترجمة الأدب البلغاري في تلك المرحلة، ولهذا أسبابه الخاصة أيضاً، حيث ازدهرت في تلك الفترة تحديداً حركة الترجمة عموماً

التي قادتها وزارة الثقافة، وساعد على ذلك نشاط المركز الثقافي البلغاري في دمشق، الذي لم يعد له وجود بعد انهيار المعسكر الاشتراكي، كما لعبت دار الثقافة وصاحبها الأستاذ الراحل مدحة عكاش دوراً كبيراً في نشر الترجمات عن اللغة البلغارية، وساهمت بنشاط كبير بالتعاون مع المركز الثقافي البلغاري في إصدار سلسلة من الأعمال بمناسبة احتفالية 1300 عام على تأسيس الدولة البلغارية.

ترجمة أدب الطفل عن اللغة البلغارية

طالت حركة الترجمة عن اللغة البلغارية أيضاً جنساً أدبياً مهماً هو أدب الطفل، ولا شك أن ازدهار ثقافة الطفل في البلدان الاشتراكية في ذلك الوقت لم يستطع إلا أن يغري المترجمين عن البلغارية في ذلك الوقت لإعمال قلمهم في نقل هذا الإرث الكبير. وفي مقدورنا من خلال استعراض ما ترجم في ذلك الوقت أن نخلص إلى نتيجة مهمة وهي أن ترجمة أدب الطفل عن اللغة البلغارية كانت جهداً سورياً خالصاً، ولم تخل قائمة كتب مترجمة لمترجم سوري عن البلغارية ولو من كتاب واحد للطفل على الأقل.

فقد ترجم الشاعر الراحل الدكتور أحمد سليمان الأحمد كتاب في بلاد العجائب الذي صدر عام 1976، وترجم الأديب الراحل حسين راجي كتاب عالم الأطفال وصدر عام 1980، لكن القسط الأكبر في هذا المجال كان للأديب الراحل ميخائيل عيد، حيث ترجم إحدى عشرة مجموعة قصصية للطفل بدءاً من عام 1976 وحتى عام 2001. مع الإشارة إلى وجود مجموعة قصصية للأطفال بعنوان بيوت وقصور، اشترتها وزارة الثقافة منذ عام 2004 ولم تصدر بعد بسبب من بعض الإرباكات التي أصابت عملية النشر في الوزارة في السنوات الماضية.

الشموس الثلاث	عدد من المؤلفين	1976
دموع العصفورة ذات الجناحين الفضيين	إيلين بيلين- أنجل كاراليتشيف- ران بوسليك	1977
الأرنب قصير الأذن	كيريل أبوستولوف	1978
جبل الدر	عدد من المؤلفين	1979
المفتاح الفضي	عدد من المؤلفين	1983

بنفسجة في القطب الشمالي	جاني روداري	1983
صياد سمك من شيفالو	جاني روداري	1984
أكبر ثروة	أنستاس ستويانوف	1988
نصيحة المعول	رادوي كيروف	1989
المتمرد هوك	عدد من المؤلفين	1999
الإعصار والحكايات	رادوي كيروف	2001

زاد عدد الحكايات التي ترجمها ميخائيل عيد على 200 حكاية لثلاثة وثلاثين كاتباً أغلبهم من بلغاريا، ومن بينهم أيضاً كتاب روس، وترجم أيضاً قصصا لكاتب الأطفال الإيطالي الشهير جانّي روداري.

كما أسهم عدد من الكتاب السوريين الآخرين في ترجمة أدب الطفل البلغاري عن اللغة الإنكليزية مثل الأديب عيسى فتوح الذي صدر له:

1- عندما جاءت عصافير الدوري- للكاتبة البلغارية لينا ميليفا- ترجمة- دمشق 1975.
2- دنيا الحكايات- للكاتب البلغاري أنجل كاراليتشف- ترجمة- دمشق 1978.
3- عشر قصص- قصص للأطفال- ترجمة- بغداد 1981.
4- المزمار العجيب ران بوسيلك- ترجمة دمشق 1982.

كما ترجم لكتاب أطفال روس وغيرهم.

شكلت عملية ترجمة أدب الطفل في تلك المرحلة ظاهرة مهمة وضعت هذا الأدب في مواجهة موجة الكوميكس (سوبرمان- تان تان، وغيرها) الوافدة من الغرب في ظل غياب ملامح أدب طفل محلي. وقد اتسم هذا الأدب المترجم بمزايا مهمة، أشار إلى الكثير منها الكاتب السوري وليد معماري في دراسة أعدها لكتاب بلغار بعنوان «بلاد الورد»، أصدرته دار الثقافة عام في الذكرى 1300 لتأسيس دولة بلغاريا. حيث يقول الأستاذ معماري:

«إنه لمن الواضح أن الكتاب البلغار الذين وصلتنا قصصهم هم كتاب ملتزمون أولاً، ولكنهم أيضاً يمتلكون الموهبة الكبيرة والقدرة الفائقة على التوجه إلى الطفل ومخاطبة مداركه وعقله بلغة يفهمها وبطريقة محببة.

ويمكن إجمال أهم خصائص أدب الأطفال البلغاري الذي قرأناه مترجماً بما يلي:

1- البساطة: وغالباً ما تتركز الحكاية حول فكرة واحدة.

2- الإيجاز: إذ لا نجد أي إطناب لا مبرر له في القصة أو حواشي زائدة أو أي إغراق في الوصف يبعد القصة عن فكرتها الأساسية.
3- العبارة القصيرة الرشيقة.
4- روح الدعابة والمرح سواء في تركيب العبارة أو في سياق القصة العام.
5- الهدف التربوي: إذ تتضمن القصص في غالبيتها أمثولة ما تتوجه نحو هدف تربوي أخلاقي ومعرفي.
6- خلو القصص من التفسيرات الغيبية والخرافة اللامجدية، وحين استخدام الأسطورة، فإنها تستخدم بشكل عقلاني واع.

ويمكن إيجاز أهم الأهداف السلوكية التي تتضمنها القصص بما يلي:

1- تمجيد العقل والذكاء.
2- التعاون ومساعدة الآخرين وخاصة الضعفاء.
3- تمجيد العمل والجد والاجتهاد.
4- تمجيد عمل الإنسان في الطبيعة.
5- الحض على أداء الواجب مجرداً عن المنفعة الشخصية.
6- التأكيد على استمرارية الحياة من خلال ولادة الجديد وطرد القديم.
7- تمجيد الفن، وأنه نوع من أنواع العمل المجدي.
8- تسفيه البخل والطفيلية والكسل والحسد والانتهازية.
9- مقاومة الظلم والطغاة بالقوة.»

ثم يبدأ يقوم الكاتب معماري ما وقع بين يديه من مجموعات قصصية للأطفال حتى ذلك الوقت.

استطاع الكاتب وليد معماري أن يلتقط أهم ملامح أدب الطفل البلغاري، ولم يبق لنا أن نضيف سوى بضع نقاط أخرى:

يتسم هذا الأدب بمزايا إنسانية عامة، مـا يـدحض فكـرة تشـويه الهويـة، ويمكـن للقارئ إن استعاض عن أسماء أبطال الحكايات وأسمـاء الأمـاكن بأسمـاء عربيـة أن يظن أنه أمام حكاية عربية، فالأحداث التي تعالجها هذه الحكايات يمكن أن تحدث لأي طفل في العالم.

المـثير للاهتمـام أيضـاً أن مـن اشـتغل في الكتابـة للأطفـال لـيس فقـط كتـاب متخصصون، بل نجد أن كتاباً كباراً كإيلين بيلين وآنجل كارليتشيف، كتبوا القصة

والرواية، لم يترفعوا عن إعمال أقلامهم في الكتابة للطفل، وعدوا أن مهمتهم الثقافية تبقى ناقصة إن لم يتوجهوا بأفكارهم إلى شريحة مهمة جداً في أي مجتمع هي شريحة الأطفال. وهذه ظاهرة نلحظها أيضاً في الأدب الروسي حيث كتب كتاب كبار للأطفال كتولستوي وماياكوفسكي وبوشكين وغيرهم.

السمة الأخرى أيضاً، التي تفسر القبول الشديد لمثقفينا للأدب البلغاري المترجم عموماً، وأدب الطفل جزء منه، هو التشابه الكبير بين البيئة الريفية البلغارية وطبيعة مجتمعنا الريفية أيضاً، وربما يعود هذا إلى وقوع بلادنا وبلغاريا تحت الاحتلال العثماني مدة طويلة نسبية، ما جعل القسم الأكبر من شعبينا يلجأ إلى الأرياف والجبال هرباً من ظلم الولاة الأتراك، وجورهم. وليس أدل على ذلك العديد من القصص التي تتحدث عن المطاريد في الجبال والفرارية وغيرهم.

لم تكن عملية ترجمة أدب الطفل التي اشتغل بها ميخائيل عيد عملية سلبية فقد كانت حافزاً له أيضاً ليدلي بدلوه في هذا المجال فكتب ثلاث مجموعات قصصية موجهة للطفل وهي النمل الغني- المزمار القصبي - المدينة تخرج من أسوارها.

لا شك أننا اليوم بحاجة ماسة إلى إعادة إنتاج جزء كبير من هذه القصص، التي شكلت إرثاً لا يمكن أن يمحى، ولا شك أننا حتى اليوم ما زلنا نعاني من تردد كبير، وربما أنفة من معالجة أزمة ثقافة الطفل لدينا، ومع تراجع حركة الترجمة اليوم تتخذ هذه المسألة طابعاً أشد حدة.

ظاهرة قد لا تتكرر

مع رحيل المترجمين عن اللغة البلغارية انقطعت هذه العملية الأدبية المهمة في حياتنا الثقافية، ما يجعل ما ترجموه ظاهرة ثمينة فريدة ألقت الضوء على نتاج أدبي وفكري عظيم لشعب صغير بتعداد سكانه. وما يدفعنا أيضاً إلى مثل هذا الاستنتاج هو انتفاء الشروط الموضوعية التي توافرت في مرحلة السبعينيات والثمانينيات وشكلت البيئة الحاضنة لهذه الظاهرة. فبعد انهيار المنظومة الاشتراكية كانت الخطوة الأولى التي أقدمت عليها تلك الدول هي إغلاق مراكزها الثقافية في سوريا وغيرها من البلدان تحت شعار الجدوى الاقتصادية للثقافة، والمردود المادي من الثقافة.

هذا الشعار الذي ساد مرحلة ما بعد الاشتراكية في بلغاريا ودول أخرى، ونجد له رواجاً عندنا، جعل الثقافة سوقاً تحكمها قوانين العرض والطلب وتجعل الهدف

منها هو الربح المادي فقط. فتحولت بذلك من قيمة إنسانية لا تقدر بثمن إلى سلعة ثمنها محدد، يزداد وينقص وفاقاً للسوق.

شهدت المرحلة الاشتراكية في بلغاريا حركة ثقافية كبيرة، فكانت مرحلة انكب فيها أدباء بلغاريا على دراسة تراثهم واستيعاب أهم القيم الإنسانية فيه وإعادة إنتاج تلك القيم بروح عصرية، كما انكبوا على نقل ثقافات العالم فترجموا كنوز الأدب العالمية إلى لغتهم، وتفاعلوا معها ونقدوها. صحيح أن الكتابة والترجمة قد ازدادت أضعافاً مضاعفة وباتت مهنة مربحة بعد انهيار النظام الشيوعي في بلغاريا، إلا أن ما يغزو «سوق الثقافة» اليوم هو القصص البوليسية وما يسمى الثقافة الشعبية أو الثقافة السوداء كقصص الجنس والروحانيات والغيبيات وغير ذلك من الأجناس الدونية، ما يجعل من الصعب على العارفين لدينا باللغة البلغارية اليوم تحديد هوية ثقافية خاصة بالشعب البلغاري تستحق فعلاً أن تنقل (لدينا من التفاهة ما يكفينا لأجيال).

الشرط الآخر هو تراجع حركة الترجمة لدينا عموماً في ظل الإرباكات التي تسود عمل المؤسسات الثقافية الكبرى الحاضنة للترجمة كوزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب، وغياب السياسات الترجمية التي كانت متوافرة في العقدين المذكورين ولو بشكل من الأشكال.

أما ما يخص أدب الطفل لدينا والترجمة قسم هام منه فيعاني نقصاً حاداً في جبهات النشر ما يجعل أطفالنا فريسة سهلة المنال أمام المسلسلات الكرتونية، أو ألعاب الكومبيوتر التي تستنزف عقولهم ومشاعرهم وتسطح شخصياتهم وتشوه انفعالاتهم. وفي هذا الصدد لا يسعنا إلا أن نشيد بتجربة هيئة تحرير صحيفة الأسبوع الأدبي في إصدار ملحق لأدب الطفل شبه دوري، على أمل أن يتحول في القريب العاجل جداً إلى مجلة دورية تساهم في تكوين رافعة لأدب الطفل لدينا.

إننا نرى اليوم في ظل الحديث المتكرر عن الإصلاحات السياسية والاقتصادية أن المقام الأول يجب أن يكون اليوم للإصلاح الثقافي ومن ضمنه الاهتمام الأكبر بأدب الطفل.. ونرى أن من واجبنا في اتحاد الكتاب العرب التقدم إلى المعنيين بطلب تقديم التسهيلات والإعفاءات لإنشاء مجلات ومنشورات تهتم بالطفل وثقافته كما تقدم التسهيلات والإعفاءات لصناع العلكة والبسكويت ورقائق البطاطا (التشيبس) التي يتناولها أطفالنا. ■

حول ترجمة أدب الأطفال

عن اللغة الأرمنية

د. نورا أريسيان



تعود حركة الترجمة من اللغة الأرمنية إلى العربية وبالعكس في مجال التاريخ والأدب إلى زمن بعيد. فمع الفتح الإسلامي لأرمينيا في القرن السابع الميلادي، شهدت تلك القرون حركة ترجمة متبادلة جراء التبادل الثقافي بين الشعبين الأرمني والعربي، حيث ترجمت العديد من الكتب الكلاسيكية التاريخية، بالإضافة إلى ترجمة الأعمال الطبية في القرون الوسطى. وفي المقابل تمت ترجمة المصادر العربية حول أرمينيا إلى اللغة الأرمنية.

وفي نهاية القرن العشرين بدأت من جديد حركة ترجمة الكنوز الأرمنية إلى العربية، وأخذت ترجمة أدب الأطفال الأرمني حيزاً لا بأس به في هذه الحركة.

وقد اقتصرت المادة المترجمة للأطفال من اللغة الأرمنية إلى العربية على القصص والحكايات الشعبية والأحجيات، على أن يكون الجانب الايجابي منها هو الإسهام في تقديم تلك اللمسة الإنسانية من قصص الشعب الأرمني للطفل العربي.

وإننا لنجد العديد من ملامح ونماذج أدب الأطفال في كتابات المؤرخين الأرمن على مر العصور، خاصة تلك التي أتت على شكل الأمثال الموزونة والأحجيات، حيث تشمل أعمالهم على عناصر لتربية الأطفال في تلك الحقبة الزمنية.

سأتناول في البداية ترجمة الأحجيات الشعرية الأرمنية التي كتبها نيرسيس شنورهالي في القرن الثاني عشر بوصفها أولى بوادر أدب الأطفال لدى الأرمن.

ويعدّ شنورهالي من الشعراء الأرمن الذين خرجوا من عباءة القصائد الكنسية القديمة وكتبوا أعمالاً بأجناس أدبية جديدة. حيث نظم أشعاراً تعليمية للصغار، ومن جهة أخرى كان يهدف من خلال كتابه (الأمثال) الوصول إلى عامة الشعب وإبهاجهم من خلال الأحاجي في حفلاتهم وأعراسهم، وكذلك لشحذ أذهان الأطفال فيخمنهم لغز الأحجية، وكان أيضاً يعتمد على الأمور الدينية وحياة الحيوانات وفصول السنة وغيرها؛ حيث وصل ما كتب من أحجيات إلى 130 أحجية. ودأب المترجم السوري نزار خليلي الذي يتقن اللغة الأرمنية إتقاناً جيداً على ترجمة نرسيس شنورهالي (صدر الكتاب مؤخراً).

وأستعرض بعض نماذج الأحجية من ترجمته:

رأيت طفلاً يولد، وفي اليوم التالي نفسه يموت، وبعد دفنه ينبعث من جديد، ويظهر لنا بحلة أجمل. لغز هذه الأحجية فهو (الشمس).

رأيت صفاً منتظماً، ينزل إلى الأعماق، ويخرج متراصفاً، ويعود محملاً كالحمار. (النمل).

رأيت بيتاً مفروشاً بالبياض، وهو يربي بداخله دجاجاً، تبيض بيوضاً مختلفة الأشكال، تتكلم بلسان ناطق. (الكتاب).

ثمةَ جنس جديد في الأدب الأرمني هو الوصايا، وهي موجهة إلى الناس وإلى تعليم الصغار في بعضها الآخر. وأستثني هنا فقط ما يخص الأطفال. حيث تبدأ الوصية بحرف من أحرف الهجاء الأرمني حسب ترتيبها.

«الألف: كن قريباً من الله، هو يوصيك بأن تكون مؤمناً: تعلم أنه يرى أفعالك...»

«الباء: احفظ لسانك، عن كلام الشر عن أصحابك: وأبعد عن فمك، الكلام الشائن المهين......»

«الكاف: كتاب الله، يعلمنا بلسان ناصح: اذا كانت أقوالك صالحة، فإن أفعالك تتبعها.......»

وثمة أعمال خاصة لتعليم الصغار من خلال الأحرف الأبجدية، مثلاً:

التاء: اقرع باب المعرفة، إلى صرح الحكمة، افتح الباب وادخل بشجاعة، لا تبق في الخارج متردداً...

الزاي: أيقظ نفسك أيها الطفل، بصوت صارخ كالطبل، لا تتخلف عن العلم، لكي لا تجلب الويل على نفسك.

الراء: اطلب من المعلم، أن يعلمك ما فيه الخير، اطلع كلام الكبار، كقانون تلح عليه... الخ

وبهذا الشكل كان شنورهالي يعّلم الطفل الحروف الأبجدية الأرمنية. ويتضح أن ترجمة خليلي هنا تميزت بأمانة النقل ودقة اللغة.

لنبق في الفترة الزمنية نفسها، وأتناول ترجمة القصص والأمثال الخاصة بالأطفال. فقد اشتهر الأرمن بالأمثال الشعبية منذ العصور القديمة. وعلى نحو مماثل، راجت القصص التي تقوم الحيوانات والنباتات وحتى الأشياء الجامدة إلى جانب الإنسان بأدوار البطولة؛ حيث يتم تعريف الطفل من خلال تلك القصص والأمثال على ملامح وصفات الأشياء المحيطة بهم.

ومن أشهر مبدعي هذه القصص والأمثال وجامعيها «مخيتار كوش» و«وارطان أيكيكتسي»، ونخص بالذكر كتابه للأمثال بعنوان: «كتاب الثعلب».

ولد وارطان أيكيكتسي في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي في قرية «مارات» أو «ماراتون» القريبة من مدينة حلب وكانت آنذاك إحدى أقضية حلب.

وكتب أكثر من 400 مثل وقصة، قام بتفسيرها وتدوينها بأسلوب بسيط وجميل وصياغة أدبية بليغة. وهناك أسباب للاعتقاد بأن لافونتين اقتبس ونقل من أمثال وقصص وارطان أيكيكتسي.

وقد ترجم العلامة خير الدين الأسدي بمساعدة بارسيخ تشاتويان بعض هذه الأمثال إلى اللغة العربية، وطبعت في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي في حلب. ومن تلك الأمثال المعروفة: قطرة عسل، والليث والثعلب والدب، والملك والثعبان، والأمير والأرملة، وغيرها.

في بداية القرن التاسع عشر أسهم العديد من الكتاب الأرمن في نشأة أدب الأطفال الأرمني في الفترة الحديثة أمثال خاتشادور أبوفيان ورافايل بادكانيان وغازاروس أغايان ورافي وهوفانيس تومانيان وأفيديك إيساهاكيان. الذين أسهمت حكاياتهم وقصائدهم في تربية وتنشئة أجيال من الأطفال.

لمع من بين هؤلاء الكاتب غازاروس أغايان الذي يُعد من أبرز الاعلام الأدبية في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، حينما أدخل أفقاً جديدة في فن النشر وأدب الأطفال بوصفه مربياً ولغوياً.

وأفضل من استكمل مسيرته وأوصلها إلى مستوى الحداثة هو هوفانيس تومانيان، الذي حظيت بقسط وافر للترجمة إلى اللغة العربية.

وهوفهانيس تومانيان (1869ـ1923)، ناثر وشاعر أرمني بارز. بدأ إبداعه بكتابة القصائد الوطنية إلى جانب الأغاني الشعبية. وأوجد الشاعر الكبير المفتاح السحري ليدخل إلى أعماق الأطفال وتمثل أعماله قيمة تربوية وأدبية عالية.

لقد أضحى تصوير حياة الناس والرغبات الوطنية والاجتماعية من أولويات الأدب الأرمني في نهاية القرن التاسع عشر، وقد جسد تومانيان ذلك جلياً، إذ كان يرى أن الأدب الشعبي الحقيقي يجب أن يتضمن الإحساس بالروح الوطنية والعادات والألم والسعادة.

ووصلت أعمال تومانيان إلى قمة النضج في السنوات الأولى من القرن العشرين. وتعدّ «أنوش» من القصائد التي تتبوأ مكانة بارزة في الأدب الأرمني، وقد استُلهمت منها أوبرا «أنوش» عام 1912. والتي كانت أيضاً ضمن الأعمال المترجمة إلى اللغة العربية على يد نزار خليلي.

برز اسم تومانيان قبل كل شيء بصفته شاعراً ملحمياً. ونظم في عام 1902 القصيدة الطويلة الموسومة «دافيد الصاصوني» التي تعد من أشهر القصائد البطولية الشعبية في الشعر الأرمني. وتدرج ضمن إبداعات أدب الأطفال من حيث اللغة المبسطة. وقام بترجمتها نزار خليلي عام 1969، حيث كتب في المقدمة :

«... في هذه القصة يبين تومانيان مدى تعلق أهل القرية بقصص البطولات الخرافية الخارقة، ورغبة منهم في التنفيس عن الكبت الذي يؤلمهم والضغط الذي يعانون منه، وكأنهم بهذه القصة يأملون أن يأتيهم هذا العملاق لينقذهم من الاستبداد».

و(دافيد الصاصوني) عبارة عن قصيدة ملحمية شعبية مكتوبة بلغة مبسطة، تجول في الخيال الطفولي، أبطالها دافيد الجبار، ابن الملك مهير حاكم منطقة وجبال (صاصون). وقد تمكن نزار خليلي في الترجمة العربية من نقل الصور الخيالية

بطريقة رائعة. مع بعض التعديل او تعريب الأسماء الأرمنية مثل (مهير) التي أصبحت (ماهر).

أدخل تومانيان مبدأ استعمال الحكاية الشعبية لأنها أساس الأدب برأيه، وعلى هذا النمط كتب العديد من القصص والحكايا مثل «قطرة عسل» (1909)، وألَّف أكثر من عشرين حكاية شعبية أهمها «السيد والخادم» (1908) و«ناظار الشجاع» (1912) و«كيكور» (1907). حيث أدخلت جميع قصصه في المناهج الدراسية، وترجمت إلى العديد من اللغات منها الروسية وغيرها.

وتعد حكاياته من أهم ما كُتب في النثر الأرمني، حيث استوحاها من الطبيعة والحياة الريفية. وكتب أيضاً «الكلب والقطة» (1892)، التي تتضمن مجموعة من الأمثال وتحتل مكانة بارزة في أدب الأطفال الأرمني. وهي مستقاة من احاديث أو أغاني شعبية.

قام نزار خليلي بترجمة عدد لا بأس به من تلك القصص، حيث صدرت ضمن سلسلة قصص أطفال وهي: (جرة الذهب) و(قطرة عسل) و(انوش) و(كيكور) و(دافيد الصاصوني) و(الأخ الجدي) و(ناظار الشجاع). وكان لدار الشرق بحلب وصاحبها «عبد السميع عفش» الدور البارز والرائد في نشر هذه الكتب ضمن مشروع نشر كتب الأطفال العربية والعالمية.

من خلال استعراض فحوى القصص باختصار، سأحاول تقييم الترجمة إلى اللغة العربية التي أنجزها نزار خليلي ببراعة.

فقصة (قطرة عسل) (نشرت باللغة العربية عام 1968)، هي قصة مبنية على فكرة مثل من أمثال «كتاب الثعلب» لوارطان أيكيكتسي حيث قام تومانيان بتصويرها وتقديمها بطريقة مبسطة للطفل.

أما (كيكور) (نشرت باللغة العربية عام 1976)، وهي قصة اجتماعية لصبي ريفي في الثانية عشرة من عمره يتوجه إلى المدينة ليواجه قسوة من يقابلهم. إنها قصة مأساوية تزخر بسمات لغة غنائية إيقاعية، وتتسم بالصور الصوتية والإيقاع المتولد من التكرار والسجع والجناس، بهدف التأثير في الطفل وتعليمه. لكن الترجمة باللغة العربية تفتقر إلى اللغة الغنائية والايقاع الذي يميز تومانيان.

فالمسألة ليست في نقل المعاني، بينما نحن أمام صعوبات في مسألة التعادل الأسلوبي، لأن لكل لغة تركيبتها، وجمالياتها. واللغة الغنائية الإيقاعية تعد ملمحاً بارزاً من ملامح اللغة الشعرية في كتابات تومانيان.

كما تجدر الإشارة إلى أن المترجم قام أحياناً في هذه القصة بتعريب الأسماء، مثل اسم الطفلة (زاني) الذي تحول إلى (زينة). وكذلك التعابير الطفولية في اللغة الأرمنية التي عرف بها تومانيان اختفت في الترجمة العربية.

أما في قصة (ناظار الشجاع) (نشرت باللغة العربية عام 1967)، فيصور تومانيان واقع الأمة الجاهلة التي تصدق ما ترى من دون أن تحاول سبر ما خفي وراء ما تراه. وتم تقديم هذه القصة كمسرحية تلفزيونية على التلفزيون السوري تحت عنوان (المهبول) عام 1970 من إخراج غسان بهلول.

استقطب تومانيان الأنظار، فكان أهم شخصية أدبية في العقدين الأولين من القرن العشرين. وتجدر الإشارة إلى أنه في عام 1969 احتفلت شعوب الاتحاد السوفيتي ومنظمة اليونسكو بالذكرى المئوية لميلاده.

سأتناول أيضاً نموذج مهم أدرج ضمن أدب الأطفال لبساطة اللغة والحكمة والفلسفة، وهو ترجمة (ملحمة أبو العلاء المعري) لأفيديك إيساهاكيان التي باللغة العربية ثلاث مرات.

وأفيديك يساهاكيان (1875-1957)، من أبرز الشعراء الأرمن، وأُطلق عليه لقب المعلم. وقد برز العنصر الفلسفي لدى ايساهاكيان في الأغنية الروائية (ملحمة أبو العلاء المعري) (1909-1911) التي تُعد واحدة من قمم الأدب الأرمني والكنوز العالمية، وترجمت إلى لغات عالمية عديدة منها العربية.

تجسد القصيدة مسيرة الشاعر العربي أبي العلاء المعري، لذا فهي تحتوي على العديد من الألفاظ العربية، ولكنها في الحقيقة تمثل الصراع الذي يدور في أعماق الكاتب حول الخير والشر وخيبة الأمل. ومن المعتقد أن الشاعر الأرمني قرأ المعري باللغة الالمانية خلال دراسته هناك، أو أنه قرأ ترجماته باللغة الفرنسية.

لقد أصدر الشاعر افيديك إيساهاكيان هذه الملحمة الشعرية بعنوان (أبو العلاء المعري) في العام 1909. حيث أحس الشاعر أنه قريب من روح الشاعر العربي فسعى إلى التعبير عن معاناة أهل عصره وأحلامهم بأسلوب المعري. فهذا الابداع المفعم بالروح الشرقية أعطى الشعر سمعة واسعة في البلاد العربية وأدى إلى نشر

وطباعة القصيدة مرات عديدة وبعدة لغات، حيث نشرت باللغة الروسية عام 1935. وتدرّس هذه القصيدة حتى اليوم في مناهج الكتب المدرسية للأطفال في أرمينيا.

وتجدر الاشارة إلى أنه في العام 1939 نشر فاغينيك بوراد (سوري) الملحمة بمناسبة الذكرى الألفية لميلاد أبي العلاء المعري، وأرسل نسختين بغلاف فاخر إلى رئيس الجمهورية (هاشم الاتاسي أو بهيج الدين الخطيب) وفي 6 أيار دعي بوراد إلى المعرة للمشاركة في الاحتفالات وباقتراح من رئيس الجمهورية تم وضع نسخة من الملحمة تحت حجر أساس الضريح المخصص على قبر الشاعر الكبير.

وفي عام 1940، صدرت النسخة العربية الأولى التي ترجمها بارسيخ تشاتويان وخير الدين الأسدي. وبعد ذلك صدرت الملحمة بترجمة جديدة لناظار ناظاريان.

وصدرت الترجمة العربية للمرة الثالثة عام 2003 حيث تم نشر النص باللغة الأرمنية إلى جانب الترجمة إلى العربية التي قام بها المترجم ناظار ناظاريان. وجاء الكتاب مزيناً بلوحات للرسام الارمني المعروف مارديروس صاريان من وحي البلاد العربية التي تحمل صوراً من الصحراء والقافلة. وتلامس روح الملحمة في آن معاً. ونجد في القصيدة كلمات باللغة العربية مثل الجنة والسورة وخليفة والقرآن ومدينة بغداد والحجاز الخ...

من ضمن ترجمات أدب الأطفال باللغة الأرمنية في الزمن المعاصر، أذكر ترجمات للكاتبة لوسي سلاحيان، أنجزها أيضاً نزار خليلي. ولوسي سلاحيان هي كاتبة سورية أرمنية تكتب القصة، وجاءت سلسلة القصص بعنوان (الدراجة الحمراء) 1988 التي نشرت في دمشق (دار طلاس). وتضم السلسلة أربع قصص بعنوان (كتابي الأول) و(الدراجة الحمراء)، (قلب الصبي الصغير) و(العملاق).

تجدر الإشارة إلى أنه إضافة إلى الترجمة من اللغة الأرمنية إلى العربية، هناك محاولات ترجمة قصص وحكايا أرمنية ضمن أدب الأطفال عن اللغة الروسية كلغة وسيطة.

أما فيما يخص ترجمة أدب الأطفال الأرمني فنشير إلى أن نجاح المترجم نزار خليلي في نقل النصوص من اللغة الأرمنية إلى العربية توقف على توفر شرط معرفة اللغة المترجَم عنها (لغة المصدر) في المترجم وكذلك معرفة اللغة التي يترجم إليها (لغة الهدف)، فجاءت الترجمة بلغة سلسة وطيعة.

ونعتقد أن نص المترجم لم يرق إلى المستوى الذي بلغه تومانيان وشنورهالي على سبيل المثال باللغة الأصل. إضافة إلى أنه لكل لغة أسلوبها، والترجمة الجيدة هي في نقل هذا الأسلوب، بحيث يقرأ المتلقي العربي الأسلوب الذي جاء في اللغة الأرمنية، وعباراته ويميزها عن أسلوب الآخرين.

أعتقد أن الصعوبات التي اعترضت ترجمة أدب الأطفال هي في تركيب الجملة باللغة الأرمنية، خاصة وأنها كتبت من قبل تومانيان وغيره، وجاءت على لسان أبطال القصة كالفلاح والطفل وغيرهما. من المؤكد أنه تمت مراعاة القواعد النحوية، ولكن تبقى صعوبة نقل الصور الإيقاعية في اللغة الأرمنية.

ومع وجود صعوبات كبيرة إلا أن الأدب الأرمني وخاصة أدب الأطفال عريق وهام، ويستحق بذل الجهود لترجمة كم أوسع مما ترجم حتى الآن.

وأخلص في النهاية إلى أنه رغم عدم وجود محاولات لترجمة أدب الأطفال من اللغة العربية إلى الأرمنية، فإنه من الضروري إيجاد دوافع أكبر لإغناء المكتبة الأرمنية والعربية على حد سواء بالمؤلفات القيمة في مجال أدب الأطفال، خاصة وأن البيئة والقيم في أرمينيا ليست بعيدة عن البيئة الشرقية والعربية. ■

ترجمة أدب الأطفال

اتحاد الكتاب العرب - الندوة السنوية - جمعية الترجمة

كنينة دياب

مقدمة

قد يكون طفلُ اليوم معلماً في الغد، لذا يجب الاهتمام بتعليمه وتثقيفه. وللكتاب دور هام في بناء شخصية الطفل والمطلوب من الكتابة الموجهة له أو الغاية الرئيسة منها إمداد الطفل بالثقافة التي توسع أفقه وتنمي قدارته الفكرية والعملية.

لقد أقيمت مؤتمرات وندوات عديدة في عدد من الدول العربية تركز على أهمية الكتاب، والهدف منه بناء إنسان المستقبل، وإفادته من الثقافات والأفكار الأخرى التي لها دور في إثراء الثقافة الوطنية، وتعزيز السلام، وتحقيق التقدم والرخاء، والارتقاء بمستويات تفكير الطفل العربي عامةً، وتمكينه من لغته العربية خاصّةً، ثمّ دعمه علمياً وثقافياً وفكرياً. وكذلك تقديم ما تنفرد به ثقافات الشعوب المختلفة في مجالات الفنون الشعبية، والفنون التشكيلية، والأزياء القومية الشعبية، والرياضة، والموسيقى، وغيرها، مما يشجع التبادلات الثقافية بين الشعوب. وبيان السبل التي يمكن للشعوب عن طريقها أن تتحاور كالفنون والموسيقى والرياضة، وغيرها. وكذلك رفع مستوى الوعي الثقافي، وتقدير أهمية حوار الحضارات في التآلف بين الشعوب. والتبادل الثقافي كأداة حوار ناجحة، ونشر قيم العبور الثقافي، مثل: التسامح، والتفهّم، وقبول الآخر، ورؤيته للقضايا، وأنماط فكره، وثقافته، وذلك للوصول إلى

أفضل الطرق لتحقيق حوار حضارات ناجح، يحمي البشرية من عوامل الخلاف والاختلاف، في إطار من الحفاظ على الهوية الثقافية. وبهذا يتشارك الجميع في مناقشات عميقة، فيقربون بين الشعوب، ويؤكدون على أهمية التبادل الثقافي بين الحضارات من أجل التنمية البشرية بشكل عام، والعيش في هذا الكون بسلام.

خصوصية ترجمة أدب الأطفال:

التركيز الأهم في موضوع الترجمة للأطفال يكون على ترجمة النص، وعلى قدرة المترجم المثقف في إنجاز هذه المهمة. القضية المحورية التي طالما شغلت رأي النخبة المثقفة، يجب أن تكون عبر مناهج بحثية تتكىء على عنصري الخبرة، والمتابعة والتحديث. ونحن بالتأكيد بحاجة ملحة للتعرف على الآخر، وفهم آليات تصوره للشخصية العربية، كما أننا بحاجة إلى أن يفهمنا الآخر فهماً عميقاً للقيام بدورين هامّين:

الأول:

أن ننقل عن الآخر فلسفته، وأدبه، وكافة المعارف العصرية التى تقربنا من فهمه، والدخول معه فى حالة جدل وتفاعل بغية أن نحقق استبصاراً كاملاً بطرائق فكره وسلوكه، وآدائه العملي.

الثاني:

أن ننقل إلى الآخر فكرنا، وأدبنا، وأسس تقاليدنا وعقائدنا التى تجعلنا لا نبدو خارج سياق العصر بل جزءاً أساسياً منه، يدفع الكائن الإنساني باتجاه المستقبل معتمداً كأساس، تراثنا العريق.

فالترجمة إذن هى جسر الاتصال الوثيق بيننا وبين الآخر، الذى قد يكون فى حالة ضيق وريبة من كل ما يمثله العربى! وخاصة بعد أحداث سبتمبر الشهيرة، وما يحدث في بلادنا حالياً!

وهناك قصور في حركة الترجمة (الى العربية) وعجز عن الوصول الى المستوى العالمي في الدول المتقدمة. وهناك عوامل داخلية وخارجية أدت الى هذه النتيجة المؤلمة، وأن محصلة ناتج مقارنة الترجمة في الدول العربية مجتمعة وقطر واحد في العالم المتقدم أمر يدعو للنقاش والعمل الجاد والدّؤوب بل المتفاني.

للترجمة دور كبير في تفاعل الثقافات وحوار الحضارات وهي تفتح جسراً يعبر سدود الزمان والمكان واللغة، كما تفتح أفقاً جديداً من التواصل والاتصال الانساني على حلم التقدم والتطور. والترجمة فرصة للخروج من العزلة حتى يمكن تفعيل الحوار الحقيقي بين الثقافات، وتعميق المعرفة بالذات والذات الأخرى. وللترجمة للطفل دور هام في التفاعل الثقافي بين معرفته بفولكلور بلاده ومترجمات الفولكلور لبلد آخر.

يجب أن يكون للعرب المقيمين في البلاد الغربية والغربيين المقيمين في البلاد العربية دور كرسل حوار ثقافي (الطلاب – المهاجرون – السياح – الزائرون – الدبلوماسيون – رجال الأعمال – رجال الإعلام – العلاقات الأسرية، والصداقات).

وإن الحلول التي نبحث عنها لحماية أطفالنا من الوقوع أسرى ثقافات غير عربية، تحتم علينا ألا نتقاعس عن العمل الجاد ولا يمكن أن ننتظر من الآخرين أن يغيروا ثقافتهم أو يحظروا انتشارها مؤكدين أن طموح الصعود إلى العلا عمل له دوافع ذاتية، لا يتطلب استشارة أحد، أو انتظار القرار من أحد. وكذلك ضرورة تكاتف جهود منظمات المجتمع المدني، والمؤسسات الرسمية والخاصة، وأن يشترك الأطفال أنفسهم في الحفاظ على لسان ثقافتهم وهم الحاملون لرايتها ولحماية اللغة والهوية العربية حاضراً ومستقبلاً.

ومن الأهمية بمكان استخدام اللغات والثقافات الأجنبية ونشر ثقافتنا العربية في البلاد الأخرى. والأهم من كل هذا إصلاح اللغة الأم لدى جميع شرائح المجتمع وليس الطفل فقط، والنظر للقضية كنظرة تكاملية، واعتبار أن لغة الطفل جزء لايتجزأ من لغة المجتمع. واعتبار الطفل أمل المستقبل وإن لم نهتم بلغتنا العربية على لسانه ضاع الكثير من تراثنا. ويكون ذلك بالاهتمام بتصحيح وضع اللغة العربية غير الطبيعي في الوطن العربي، والتأكيد على أنها اللغة المعبرة عن الهوية وعن السيادة الوطنية. وضرورة تنسيق العمل بين مؤسسات الترجمة في الوطن العربي، وتبني المواصفات الموحدة في مجالات الترجمة، وضمان جودتها ومجالات استعمالات اللغة العربية، وانشاء صندوق عربي لدعم الترجمة في الوطن العربي، كما هو مشروع «كلمة» الموجود في دولة الإمارات. والتأكيد على نشاط الترجمة من والى اللغة العربية، وتنشيط المشروعات المشتركة بين مؤسسات الترجمة العربية

والأجنبية، لأن الترجمة من أهم العوامل التي تحقق التقارب، وإعادة جسور الثقافة بين الشعوب والفهم الصحيح للآخر.

أهمية الترجمة للأطفال:

يجب أن ندرك أهمية ترجمة كتب الأطفال في التواصل الحضاري، وأن نختار ترجمة كتب الأطفال من مختلف اللغات إلى العربية، ومن العربية إلى اللغات الأخرى، واختيار التصميم الفني ورسوم كتب الأطفال الموفقة التي تتناسب مع النصوص، والاهتمام بالخدمات المكتبية بما يتعلق بأدب الأطفال، وتوفير الكتاب العلمي المفيد لهم. والأهم من ذلك هو غرس عادة القراءة وتنمية الميل إلى القراءة لديهم في البيت والمدرسة والمكتبات العامة.

ومن فوائد الترجمة للكبار والصغار، المعرفة والتواصل بين البلدان بعضها بالآخر، والتعرف على ما وصل اليه التقدم العلمي فى البلدان، ومن عادات وتقاليد، وغيرها من المعارف التي تتميز بها كل منها، وأيضاً أهمية البحث فى مدى تفكير الشعوب الأخرى في القضايا المعروضة عليها فيما يتعلق ببلادنا، ومدى تقبل الطرف الآخر لتلك القضايا.

الكتب الجاذبة للأطفال:

هناك نسبة كبيرة من الأطفال يفضلون قراءة الكتب المترجمة، لأسباب منها: جاذبية الغلاف – موضوع الكتاب – عنوان الكتاب، وحتى نوعية الورق. بعضهم يرغب فى تزويد المكتبات العامة والمتخصصة بقصص الخيال العلمي المترجمة، حيث إنّها تشبع حاجاتهم فى سن الطفولة والمراهقة. وقد وجد البعض منهم أن هذه الكتب تتضمن أحياناً كثيرة ما يخالف العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بمجتمعنا، على سبيل المثال لا الحصر الترجمة عن الكتب الهندية أو الصينية، كالقصص التي تمجد البوذية أو الهندوسية ... الخ.

مازالت ترجمة كتب الأطفال، إلى اليوم، انتقائية عشوائية من قبل المترجمين ودور النشر، وبلا منهج مدروس. بالإضافة إلى أن هناك قصوراً وتقصيراً في مجالها. كما أن هناك تكراراً في ترجمة بعضها، ومازلنا نحن في مرحلة النقل والترجمة والاقتباس.

نحن بحاجة ماسة إلى معرفة ما نقلناه إلى العربية حتى الآن، وما نقله الآخرون، ومن الضروري أن تكون هناك ببليوجرافيا شارحة لكل هذه الكتب، لتفادى إعادة ترجمتها، فضلاً عن دراستها، ومعرفة اتجاهاتها وأهدافها، حتى لا نزرع في أذهان طفلنا أفكاراً نكتشف متأخراً أنها مسيئة أو ضارة بإحساسه بعالم الطفولة المندهشة دائماً، أو بما يسيء للعلاقات بينه وبين أسرته أو بينه وبين وطنه.

وهناك أمثلة لكتب ترجمت سابقاً، ولا ضرورة لإعادة ترجمتها، تجنباً للتكرار إنما الإفادة من الفكرة، مثال على ذلك:

«روايات عالمية للناشئين» / سلسلة لونجمان

«سلسلة كتب للأطفال والناشئة»: ليدي بيرد

«أولادنا» — دار المعارف (في سورية ومصر على السواء)

«أعمال أدبية معاصرة» / دار ثقافة الأطفال / بغداد

فهي مبادرات خاصة من جانب دور النشر والمترجمين، لذا علينا الاستفادة من مناهج البلدان المتقدمة فى الترجمة، وعلى الأخص روسيا، واليابان، وفرنسا. أما سياسة البلدان النامية فى هذا المجال فهي متروكة للعفوية، ولما تفرضه المؤسسات وتختاره، فكثيراً ما يتقدم المترجم بحصيلة جهده إلى جهات معينة لطباعة مترجماته، لكنها لا تلقى الترحيب وإن لاقت الموافقة على النشر، فتكون جافة من دون رسوم، كي تكون بأقل تكلفة على دار النشر، وهذا ما لا يرغبه الطفل أو يجذبه لقراءة الكتاب.

لابد من وجود مؤسسة أو هيئة خاصة تنهض بأعباء الترجمة، وفقاً لخطة مدروسة، تسهم فيها منظمات دولية مثل: «اليونسكو / اليونسيف ..إلخ»

كتب مختارة للترجمة:

لا بأس أن تكون البداية ترجمة للكلاسيكيات فى أدب الأطفال، وهى الكتب التى سبق لأجيال عدة قراءتها، ومازالت تقرأ على مستوى العالم، لأن معظمها لم يعد متوفراً في السوق، تلك الكلاسيكيات التي لا بد من الرجوع إليها، واستبعاد ما لا يصلح لنا منها، وإضافة ما نراه مناسباً أو ضرورياً.

أما فيما يتعلق بترجمة أعمال الكتاب الفائزين بجوائز عربية أو عالمية مثل: جائزة أندرسون العالمية في أدب الأطفال، فلم يترجم منها غير كتاب واحد. وقد فاز

بهذه الجائزة منذ عام 1956 ما يزيد على عشرين كاتباً، لهم العديد من الأعمال الجديرة بالترجمة (علماً أن هذه الجائزة تمنح كل عامين).

كذلك جائزة كارميجى فى إنجلترا – منذ عام 1936 – وتمنح لكتاب واحد سنويًا، أي حصل عليها ما يزيد على 60 كاتبًا حتى الآن، بجانب منحها جائزة شرف لعدد من الكتب الجيدة. وللحاصلين على جوائز كتب أخرى تستحق الترجمة من استراليا ونيوزلندا والصين. وكذلك جائزة نيوبرى الأمريكية التى تمنح سنويًا منذ عام 1922، وحصل عليها ما يزيد على 75 كتاباً، ولم يترجم للعربية من بينها إلا القليل جداً، فضلاً عن عدة كتب تمنح جائزة شرف، وتصل إلى خمسة كتب سنويًا. (المعلومات منتقاة من عدد من المواقع الالكترونية بهذا الشأن).

من الضرورى أن تقوم هيئة مسؤولة بدراسة عامة، وهامة، لما صدر من كتب للأطفال لقيت فى بلادها أصداء واسعة، وذات فائدة لطفلنا من دون أن تحصل على جوائز. ولابد من قائمة تصدر لهذه الكتب ليختار من بينها المترجمون ما يجدون لديهم الرغبة فى ترجمته، مع الإبلاغ عن ذلك، لكى لا تتكرر الترجمة لكتاب واحد، خاصة فيما بين المحدثين منهم.

من المهم ألا نغفل الكتب الإفريقية والآسيوية الصادرة للأطفال، خاصة تلك التى تؤخذ عن التراث الشعبى. من الضرورى أن يختار المترجمون والمراجعون بكل دقة ما يودون ترجمته، على أن يكونوا ممن مارسوا الكتابة للأطفال ونجحوا فيها، لتكون الترجمة فى حدود قواميسهم اللغوية وداخل نطاقها، فالبعض ترجموا كتب الأطفال من أجل أن يقرأها الكبار ولم تجذب لا الأطفال ولا الكبار!

هناك الكثير من كتب المعرفة للأطفال جديرة بالترجمة، ولكن اقتصار الترجمة على كتب الأدب فيه قصور شديد خاصة فى مجال العلوم والتكنولوجيا والرياضيات. كما أن هناك كتباً فى مجال العلوم الإنسانية لا بد من نقلها إلى العربية لفائدتها للأطفال والناشئة.

بات من الضرورى ترجمة عدد من الكتب المرجعية حول أدب الأطفال وثقافتهم، خاصة وأن معظم المهتمين بهذه القضية ليسوا على دراية بما يدور على الساحة العالمية فى هذا المجال. وقلما يعرفون اسم كاتب واحد من كتاب الأطفال ذوى الشهرة العالمية الكبيرة.

هناك غزارة في ترجمة «الكوميكس» تلك المسلسلات المتتابعة المرسومة، والتى تتغلب فيها الرسوم على النصوص المكتوبة، وبخاصة شخصيات مثل ميكى وطرزان وتان تان وسوبرمان وما إلى ذلك، فى حين تفتقر المكتبة العربية إلى ما نسميه «الكتب المصورة» التى لها الآن المكانة البارزة فى مجال الطفولة، وهى الكتب التى تمتزج فيها الرسوم بالكلمات، بحيث لا تنفصلان ولا تزيد كلماتها على 2000 كلمة علينا أن نقلل من الفئة الأولى، ونزيد من حجم الفئة الثانية. لدينا كنموذج مثلاً مجلة شامة الصادرة عن وزارة الثقافة حديثاً، فمعظم القصص مترجمة أيضاً لكنها مفيدة وجذابة للطفولة المبكرة.

من الضرورى أن ننتبه إلى أننا ضد «الإغراق والمبالغة» فى مجال الترجمة، إذ نحتاج إلى تشجيع المبدعين والمؤلفين الحقيقيين، والإفساح في المجال لهم، إذ إن هذا الإغراق قد يعرقل مسيرتهم ويسد الطريق عليهم، وهو أمر مرفوض تماماً. إذاً مطلوب دور أكبر للمجلس العالمي لكتب الأطفال، ومن الضرورى أن نمد المركز الرئيس بما نراه جديراً بترشيحه للفوز بوضعه فى القائمة التى تصدر كل عامين شاملة الكتب المؤلفة، والمترجمة بجانب الرسوم الخاصة بهذه الكتب.

تعاون لجان الاختصاص:

حان الوقت لكى نترجم بعضاً من الأعمال العربية إلى اللغات الأجنبية، وهذا يمكن أن يتبناه اتحاد الكتاب العرب بالتعاون بين جمعية الترجمة وجمعية أدب الطفل. ويمكن أن تستوعب سوق كتب الأطفال عالمياً هذه الإصدارات ويقبل عليها المهتمون بأدب الطفل، وذلك ما تؤكده المعارض العالمية لكتب الأطفال كما في «بولونيا / وميونيخ / وفرانكفورت»، وكذلك المعارض التي تقام في بلدان عربية فيها تواجد أجنبي كبير كمعارض أبوظبي والشارقة والكويت والجزائر وموريتانيا، وغيرها.

خوف من الانفتاح على الآخر:

هناك من يربطون بين الترجمة وبين الغزو الفكري، كما أن هناك أعمالاً لا نتقبلها بسبب ما فيها من تفرقة عنصرية سواء كانت واضحة أم خفية، وبسبب الاختلاف فى الأعراف والتقاليد وكذلك العقائد القومية أو الدينية. وهذه وتلك لابد وأن نستبعدها، إن كان فيها ما يستدعي ذلك.

هناك كتب عدّة بالعربية حول فن الترجمة، علينا أن نرجع إليها ونستفيد منها، حيث إنّ سهولة الكلمات في كتب الأطفال تغري البعض بالإقدام على ترجمتها، من دون أن تكون لدى ذاك المترجم الموهبة الخاصة بهذا الفن. وهناك بعض الترجمات العربية من لغات أخرى هي من أسوأ ما يمكن أن يقرأ الطفل لدينا، بسبب رداءة ترجماتها إلى جانب الأخطاء والركاكة اللغوية أو التعبيرية التي تقع فيها.

تساؤلات تنتظر الجواب:

- ماذا عن إصدار كتب مذيلة بترجمة لها ضمن الكتاب نفسه؟ هل ننشرها صفحة .. صفحة، أم ننشرها من اليمين بالعربية ومن اليسار باللغات الأخرى؟
- لماذا لا تصدر دراسات عن ترجمة كتب الأطفال؟ وألا نكتفي بأوراق العمل المختصرة في ورشات العمل والتي لا تعرض للتفاصيل، ويكون لها أهميتها في هذا المجال، وقد تكون هذه بداية خطوة على الطريق الصحيح؟
- نأمل أن تكون الندوة مشتركة ما بين جمعية ثقافة الأطفال وجمعية الترجمة، في مجال ترجمة كتب الأطفال الهادفة ذات القيمة العلمية والفكرية وذات الفائدة المرجوة. فهل يتحقق ذلك وبإشراف اتحاد الكتاب العرب؟

لمحة عن الإصدارات:

تعوّض ترجمة كتب الأطفال نقصاً ملحوظاً في كتب الأطفال العربية، فإنتاج كتب الأطفال في العالم العربي يشهد ركوداً ملحوظاً، بما لا يتناسب مع حجم الاقتصاد العربي، فعلى سبيل المثال: تنتج مصر 66 كتاباً للطفل في العام وتنتج تونس 94 كتاباً، والأردن 42 كتابا، والسعودية 37، كتاباً، (وفي سورياً ليس أكثر من ذلك). وإذا قارنا هذه الأرقام بمثيلاتها في الدول المتقدمة، نجد أن السويد أنتجت 1900 كتاب للأطفال عام 2000 وأسبانيا 3916 كتاباً، وفرنسا 3832 كتاباً (الكتاب السنوي لليونسكو 2000).

(المعلومات منتقاة من مواقع متعددة على الانترنيت فيما يتعلق بالترجمة والإصدارات في الوطن العربي).

ماذا نترجم لأطفالنا (إشكالية المضمون):

قد تؤثر ترجمة كتب الأطفال سلباً أو إيجاباً على أطفالنا طبقاً لنوعية المضمون المترجم. وهنا يجب علينا اختيار المضامين التي تلائم الطفل من حيث الفكرة المطروحة، والقيم المتضمنة، والمرحلة العمرية التي نترجم لها، بالإضافة إلي الفكر القيمي للمجتمع.

كيف نترجم لأطفالنا (إشكالية الأسلوب):

وتتعلق تلك الإشكالية بلغة الترجمة من حيث المفردات اللغوية، ومن حيث الأسلوب اللغوي أيضاً. وإذا كانت إشكالية المضمون تتعلق بالمؤسسة التي تنهض بعملية الترجمة، فان إشكالية الأسلوب تتعلق بالشخص الذي يقوم بالترجمة، والذي يجب أن تتوافر فيه الدراية التامة بخصائص مرحلة الطفولة (النفسية والاجتماعية والانفعالية والمعرفية) فما يُقدم مترجماً إلى مرحلة عمرية لا يصلح بالضرورة لمرحلة عمرية أخرى.

نقاط ضعف في بعض الكتب المترجمة إلى الأطفال:

1- اهتمام المترجم باللفظ على حساب المعنى:

وهو ما يؤدي إلي عدم فهم النص المترجم، لعدم قدرة المترجم على توصيل فكرة النص ومعناه إلى الطفل. فاللفظ هو الصيغة الخارجية للكلمة، بينما المدلول هو الفكرة التي يستدعيها اللفظ، وبهذا تكون الأصوات المكونة للكلمة بمنزلة المحتوى الخارجي لها، بينما يكون المدلول أو الفكرة أو الصورة الذهنية التي تستدعيها الكلمة بمنزلة المحتوى الداخلي لها. أما العلاقة أو القوّة التي تربط اللفظ بمدلوله، وتمكّن كل منهما استدعاء الآخر فهي المعنى، بحيث يستوعبه الطفل القارىء.

2- الكاتب المترجم غير المتقن للتوجه إلى الأطفال:

يجب أن يكون الذي يقوم بترجمة كتب الأطفال متمرساً في أصول الترجمة، وفي الوقت ذاته كاتباً متخصصاً للأطفال، إنما هذا قلّما يتوفر في الكاتب أو المترجم. فهناك كاتب أطفال يتقن اللغة المترجم عنها دون التمرس في أصول الترجمة والعكس أيضاً موجود.

في كلتا الحالتين لن يتم تقديم ترجمة جيدة للطفل، وهذه إشكالية يتطلب حلها بوجود مترجم يمارس الكتابة للأطفال أو كاتب للأطفال متمرس في الترجمة. فغالباً ما نجد الاختصاصي المتمكن ولا نجد اللغوي المتمكن، فلابد من أن تجتمع في الشخص اللغة والتخصص أيضاً لكي ينتج شيئاً جيداً، وهذا غير متوفر دائماً.

بعض الترجمات لا تقرأ، فاللغة ركيكة وفي بعض الأحيان قد تكون اللغة لا بأس بها، لكن المضمون غير واضح، أو غير مقنع للطفل المتلقي.

إذاً هناك مشكلات تقنيّة وعلميّة تعترض أيضاً تقدم عملية الترجمة، إلى جانب نقص التصور العام، أو عدم توفر الإستراتيجية البعيدة المدى. فان ترجمة أدب الأطفال تعد عملية معقدة ومتخصصة تتطلب من المترجم القيام بخطوة تحليلية مزدوجة:

- الأولى: للطابع الجوهري، ونوعية الجنس الأدبي أو العلمي، حال إدراك المعنى.
- الثانية: للعمق داخل السياق الأدبي أو العلمي الجديد؛ أي سياق التلقي.

ومن البديهي جداً أن هذه الخطوة التحليلية المزدوجة مراقبة لكل الترجمات منها خصوصاً ما يتعلق بالكتابات الموجهة للبالغين. ومع هذا، يمكننا الاعتقاد بأن ما يتعلق بكتابات الأطفال يقتضي مزيداً من الانتباه إلى كل النوعيات التي يمثلها هذا الجنس سواء الأدبي أم العلمي. وفي هذا التحليل تتحدد أمامنا بطريقة مميزة مدى قابلية انتقال النص المترجم بثلاث فرضيات:

أ) نوعية الجنس الأدبي ونوعية الترجمة. (المدى المعرفي للمترجم)

وهي الحالة البديهية والتي بناءً عليها ندرك تماماً أن أدب الأطفال هو ممارسة واقعية، ومختلفة في الجنس وفي الشكل وفي المحتوى من الأدب الموجه للكبار، وأن نوعية الخصائص المبسطة والصريحة للنصوص الخاصة بالجمهور الفتيّ اليافع تتطابق مع نوعية الترجمة.

ب) الترجمة في تقاليد لغة المتلقي:

توافق كتابة الأعمال الموجهة للأطفال ممارسة تقليدية واقعية ونوعية لأي لغة وثقافة ما. تطرح مسألة النوعية لهذا التقليد وأشكالة في التوصيل الداخلي لكل سياق اجتماعي - لغوي جديد، وصورة تخيلية بصورة ملحة بالنسبة لخطوة عمل الترجمة،

وخصوصاً في تفسير المعنى الذي ـ في هذه الحالة ـ يضفي قيمة جمالية، بمثل ما يفضي من تصور متسق للتعبير بجماليته وصحته أو دقته.

ج) النواحي الثقافية:

ومن بعض العوامل التي تؤثر في مهمة المترجم، وفي أثناء قيامة بمهمته يندرج نطاق خيال المتلقي الطفل: رؤيته للعالم، قناعاته، مصالحه، تفصيلاته، أذواقه، أساليبه في استحسان الفكرة أو النص المترجم. وتحدد جملة هذه العناصر ردة فعل القراء الجدد نحو ذاك النص المترجم. ومن هنا تتشكل فكرة جوهرية عند القيام بالترجمة.

واجبات مترجم أدب الأطفال:

وبشكل عام يتوجب على مترجم أدب الأطفال أكثر من ذاك الذي يعمل في مجال كتابات البالغين موازاة استراتيجيات الفهم في البحث عن المعنى، تحليل الوضع الخارج عن النص، الثقافة التي سينتج النص عنها وخصوصيات هذه الثقافة، والأعراف والتقاليد والعادات والمعتقدات الشعبية، أكثر من العوامل التي ستحدد التضمينات المنهجية للمترجم بغية اقتراح نموذج يندمج اجتماعياً في اللغة، وثقافة المتلقي هذا مع البقاء على الوفاء أو الأمانة للنص الأصلي.

الترجمة في بعض الدول العربية:

هناك جهود مشكورة تقدمها الجهات الحكومية في بعض الدول العربية:

ـ في سورية بالإضافة إلى وزارة الثقافة – مديرية أدب الطفل، هناك المركز الثقافي الاسباني (معهد ثيربانتس) الذي يشجع ترجمة كتب للأطفال وللكبار من اللغة الإسبانية إلى اللغة العربية، ويرحب المركز بما يمكن أن يقدم له من الكتب العربية المترجمة إلى الإسبانية.

ـ وفي مصر من أجل دعم ترجمة أدب الأطفال إلى اللغة العربية، هناك مساع ومشروعات جادة تقدمها بعض المراكز الثقافية الأجنبية في مصر مثل المعهد الثقافي الألماني (معهد جوته). يدعم من خلالها وبالتعاون مع دور نشر مصرية وعربية ترجمة أعمال منتقاة من أدب الأطفال والنشء الألماني إلى اللغة العربية.

وبالطبع لا يكتمل بناء هذه المشاريع على النحو المرجو إلاّ في ظل كيانات ومفاهيم ديمقراطية تامة، لأن تدخل مؤسسات ثقافية للدولة غير مستقلة سياسياً عن

الدولة، ولا تتمتع بسيادتها الكاملة سيستدعي للأذهان على الفور سياسة الإعلام الموجه، والآثار الثقافية الضارة التي تلحق عادةً جراء توجيه عقول الأطفال والنشء، عن طريق هيمنة الدولة على التمويل، إلى التوجهات السياسية أو الأيديولوجية التي تريد هذه الدولة أو تلك أن تغذي بها عقول أطفالها، أو أن تحجب عنهم ما ينبغي أن يكون متاحاً لهم، .. وهكذا.

من الصعب بدايةً تصور وجود ناشر يريد أن ينشر كتاباً لن يباع، ومترجماً يريد أن يترجم كتاباً لن ينشر، وقارئاً صغيراً لا يسأله أحد عن رأيه فيما يترجم له. ولكن الواقع يطرح على الرغم من ذلك أوضاعاً نمطية قائمة بالفعل لجهات حكومية تمول كتباً لا يقرؤها أحد، ولمترجمين يقدمون ترجمات لايريد أحد أن ينشرها سوى هذه الجهات، وقبل هذا وذاك لأطفال لم يسألهم أحد عن آرائهم فيما يترجم لهم.

هل أدب الطفل هو ما نكتبه لهم أم هو ما يقرأونه فعلاً؟

يكتب البعض للطفل ما هو ليس للطفل! وأطفال يقرؤون للكبار أحياناً!! لا يوجد في مواقع الانترنت العربية الموجهة للأطفال ما يشير إلى المرحلة العمرية التي تخاطبها، وكأن الموقع يرى وضع كل الأطفال في سلة واحدة. وإن سهولة النشر، والرغبة في الحضور على شبكة الانترنت، شجّعتا البعض على اقتحام عالم الطفل، من دون دراسة حقيقية لاحتياجات الطفل، وبلا وعي بخصائص الطفل النفسية والتربوية والسلوكية. ليس أمامنا سوى أن نرمي بالحلم المرتكز على المعطيات العلمية، ثم نعدو خلفه حتى نلحق بما فاتنا ونصنع مستقبلنا ولو من خلال خطوات قصيرة ثابتة ومتتالية. ولتكن هذه المرة من خلال «النشر الالكتروني والطفل» كما يفعل بعض الكتاب والمترجمين الجدد.

خاتمة:

لقد أصبحت الثقافة علماً والعلمُ ثقافةً، كما أن تناول ثقافة العصر يحتاج إلى خلفية معرفية وتكنولوجية مغايرة عما كان شائعاً من قبل. الجميع الآن على قناعة بأن صناعة الثقافة أهم صناعات العصر الجديد. فكرة «الإنترنت» أو المعلومات المتوفرة بالسرعة الفائقة، أصبحت ضمن البرامج السياسية للحكومات والأحزاب في أغلب دول العالم. كما أصبحت «التربية» مفهوماً في مقابل «التنمية»، وهو ما عبر عنه

قلق رجال التربية في الولايات المتحدة من تخلف الطفل الأمريكي في التحصيل، مقارنة بالطفل الياباني وغيره. ثم ماذا عن ذاك المسمى بفيروس الكمبيوتر وأضراره العالمية؟ وحروب الانترنت التي تولدت داخل الغرف المغلقة، مع بعض الصراعات والحروب في الواقع السياسي.

ومع عدم الانتباه لمتغيرات القرن الجديد، قد تعجز مؤسسات التربية عن تحقيق أغراضها الكبرى، لزيادة تكلفة التربية والتعليم، ونقص آليات التكنولوجيا المعرفية الجديدة. كما سيواجه إبداعنا المقروء والمسموع، والمشاهد، وحتى التشكيلي، صعوبات في عملية التسويق العالمية، ونصبح خارج السوق بل خارج العالم الجديد. وفى المقابل على المثقف العربي مواجهة التحديات التي يتعرض لها لمواجهة الخصم الثقافي المباشر وغير المباشر، المتمثل في التحديات التكنولوجية الجديدة، وليس أمامنا أفضل من التوجه إلى الطفل، الذي هو المستقبل المأمول. مع التمهيد ببعض الضرورات التكنولوجية والتربوية بتوفير وسائل التقنيات الحديثة المعلوماتية، وتوفير سبل الاشتراك في شبكة الانترنت، وتلقين الصغار سبل التعلم وكسر حاجز الرهبة مع التكنولوجيا الحديثة، وذلك مع الاهتمام بالمرأة والطفل، وتوطين التكنولوجيا الحديثة في مفاهيم الأجيال الجديدة، والاهتمام بصناعة المعلومات، والاهتمام بالتراث كمورد ثقافي. أما مواجهة تحديات الخارج فذلك يكون بتهيئة الشعوب العربية للصراع الثقافي- المعلوماتي مع الطرف الآخر.

هذا من جانب، ومن جانب آخر تخوف البعض من واقع السماء المفتوحة، على الثقافات الأخرى التي قد تصل إلى حد التناقض مع ثقافتنا ومعتقداتنا الدينية وتقاليدنا العربية. إلا أن الإرادة البشرية هي وحدها القادرة على السيطرة وتوجيه أي من أنواع التكنولوجيا أفضل، وهى الفيصل الأخير في تطبيق مبدأ الاختيار، وهو ما يجب أن يكون ضمن معطيات تنشئة الصغار.

إن التقاط بعض السلبيات الفعلية والمتوقعة للتقنيات التكنولوجية المعاصرة في القرن الحادي والعشرين، يجعل الحديث حول «طفل القرن 21» أكثر وضوحاً وأهمية فالتعرف على تلك السلبيات، ثم تعريف الطفل بها، من أهم الواجبات التي تقع على كاهل المتعاملين مع الطفل. ومع ذلك فتلك المجالات الجديدة، التي بدأت تفرض تواجدها مع كل ما تحمل معها من السلبيات والإيجابيات التي ليس مجالها ضمن موضوعنا هنا.

قد يكون مصطلح **«ثقافة الطفل»** أجدى للحديث ونحن نقصد الحديث عن **«أدب الطفل»**، نظراً لتعدد المعارف والوسائط والاحتياجات الجديدة للطفل بما يتناسب ومرحلته العمرية والبيئية والثقافية الجديدة في العالم كله.

ونحن إذ نأمل أن يصبح التعامل مع جهاز الكمبيوتر ومعطياته، لعبة ذات فائدة بين يدي الطفل. من دون أن ننسى أن الطفل يفوق الكبار ذكاء في استنباط الحقائق لذهنه الصافي أكثر بكثير من الكبار الذين علا الغبار ذاكرتهم في كثير من الحالات، فهم أيضاً نقاد لاذعون لما يكتبه الكبار حين نكتب لهم ما لا يعجبهم، فعلينا ألاّ نستخف بعقولهم أبداً. ■



لو لم أكن شجرةَ أَرْز

من الشعر الألمانيّ المعاصر

الحلقة الثالثة

ترجمة وتقديم
د. وحيد نادر



قدّمت الحلقة الأولى من ترجمتي لشعراء ألمان معاصرين «هسيس الورق الأصفر»[2]، التي نشرت في مجلة الآداب العالميّة الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق في عددها رقم 128 خريف 2006، شعراء من اتحاد مدينة ماجديبورغ عاصمة مقاطعة ساكسونيا أنهالت[3] الألمانية. بعدئذٍ رأيت متابعة مشروع هذه الترجمة لتصبح سلسلة تغطّي في النهاية معظم أو ربما كلّ شعراء ألمانيا المعاصرين مقاطعة بعد أخرى. وهكذا نشرت مجلة نزوى العمانية مشكورة في عددها رقم 60 عام 2009 الحلقة الثانية من هذه السلسلة «تفاحة وصولجان»[4]. وإذا اقتصرت الحلقتان السابقتان على شعراء من المقاطعة الألمانية نفسها وهي ساكسونيا

أنهالت، فقد رأيت في حلقتي الثالثة هذه «لو لم أكنْ شجرة أرز» أن أقدم ستة شعراء من أربع مقاطعات ألمانية مختلفة. حيث تنتسب جيزيلا كرافت وهولغر أوسكِه إلى تورنغِن، وريشارد بيتراس إلى برلين، وبيتر غوسّه إلى ساكسونيا/لايبزغ وأندريه شينكِل ولودفيغ شومان إلى ساكسونيا أنهالت/هالّه. وإذا كانت طبيعة المنطقة التي يعيش فيها الشاعر وتاريخيّة تلك المنطقة ولهجتها اللغوية تؤثّر عادةً على قصيدة الشاعر، فإنّنا لا نلاحظ مثل هذا التأثير في القصائد التي تعرضها هذه الحلقة. هي قصائد مكتوبة في العشرين سنة الأخيرة ويعكس أغلبها عالمية القصيدة الحالية في ألمانيا سواء في البنية أو التطلّع أم الفكرة. وهنا لا بد من الإشارة إلى انفراد بعض قصائد الشاعر هولغر أوسكه في إشارتها إلى التحول الكبير الذي حصل عام 1990 وأدّى إلى الوحدة الألمانية الحديثة. وبما أنّ الشعراء قادمون جميعاً من شرق ألمانيا، وهو ماكان يسمّى ألمانيا الشرقية سابقاً، فسوف يكون من الضروري والممتع أيضاً في المستقبل، بعد ترجمة زملاء لهم من غرب ألمانيا (سابقاً) في حلقة خاصة، أن تتم دراسة مقارنة للقصيدتين الألمانيتين في شرق وغرب ألمانيا حتى بعد حصول الوحدة. هل مازال الانقسام السياسي مثلاً، الذي كان واقعاً لخمسين سنة متواصلة، يؤثّر على القصيدة الحديثة في ألمانيا الموحّدة؟

لقد أخذت عنوان الحلقة « لو لم أكن شجرةَ أرْز» من قصائد الشاعرة غيزيلا كرافت، وهي الوحيدة بين شعراء هذه الحلقة التي عاشت في ثلاث دول ألمانية مختلفة، فقد عاشت طفولتها وشبابها في الجزء الغربي حتى العام 1984 ثم انتقلت لتعيش في ألمانيا الشرقية حتى العام 1990 وأمضت العشرين سنة الأخيرة من عمرها في ألمانيا الموحدة. وهي بينهم الأكثر معرفة بثقافة الشرق، كونها درست العلوم الاسلامية وتخصّصت بها فيما بعد. وبالتالي كانت زياراتها متتاليّة لمنطقة هذا الشرق ولاسيما منه تركيا، حيث قامت بترجمة شعراء هامّين من اللغة التركية إلى الألمانية. وشجرة الأرز هي شجرة سورية كما نعلم، فقد كتبت الشاعرة قصائدها المترجمة هنا في جزيرة كريت. وربما تذكرت عندها أوروبا ابنة ملك فينيقيا وأحبت أن تكون، هي الأوروبية، أوروبا ابنة الفينيق الثانية أو المعاصرة. أوروبا التي

ترى جذورها الدينية والثقافية في الشرق، أوروبا جديدة تطمح ربما لحوارٍ سلميّ وعصري وجدّي من الندّ للندّ مع هذا الشرق.

غيزيلا كرافت Gisela Kraft

شاعرة وكاتبة ومترجمة للأدب التركيّ، ولدت عام 1936 في العاصمة الألمانية برلين وتوفيت في باد بيركا[5] جنوب مدينة فايمار[6] في مقاطعة تورنغِن[7] الألمانية عام 2010.

درست الشاعرة المسرح ثم عملت بين عامي 1960 و1972 على خشبات الكثير من المسارح الألمانيّة. بدأت دراستها للعلوم الإسلاميّة عام 1972 في الجامعة الحرّة في برلين ثم نالت درجة الدكتوراه في الفلسفة على رسالتها في أدب الشاعر التركي فيصل حسني داكلاركا[8]. شغلت بعد ذلك وظيفة مدرّس في معهد العلوم الإسلاميّة التابع للجامعة نفسها حتى عام 1983. شغلت منصب رئيسة الجمعية الجديدة للأدب في برلين وشاركت بفعالية في مبادرة «فنانون من أجل السلام». ولأنها كانت اشتراكيةً في قناعاتها السياسيّة فقد انتقلت عام 1984 للعيش في برلين الشرقية عاصمة ألمانيا الديمقراطية آنذاك وبدءاً من العام 1997 انتقلت للعيش في مدينة فايمار.

اشتغلت غيزيلا كرافت في شعرها وسردها على انطباعاتها في رحلاتها في بلاد ما يسمّى بالشرق الأوسط واهتمامها الشديد بالثقافة التركيّة. لتصبح واحدة من أهم المترجمين عن التركية إلى الألمانية. نالت عام 2006 جائزة فايمار على أعمالها الأدبية الكاملة كما حصلت على جائزة كريستوف مارتين فيلاند[9] لترجمتها ديوان ناظم حكمت: «أسماء الشوق». للكاتبة أكثر من خمسة وأربعين عملاً أدبياً بين شعر وقصة وترجمة ودراسة ونصّ درامي.

لو لم أكنْ شجرة أرْز

21 سيرة ذاتيّة

1

مسقطٌ خلفيّ

مرصوفٌ بثقل

في حقيبة المستندات

يضجُ بالفَخار

في كلّ خطوة

2

من الأرجل

ما يتكاثر

ومن الأعين

ما يلصق لصقاً

حيث تعقد الحياة مسرحاً

يخرج الرأس من اللعبة بكياسة

3

هناك يطوي سيزيف

الموج إلى كرات

تسقط إلى جهنّم

فيصعد بها باتجاه السماء

ولأنّ ذلك مستحيل

فإنّه يحصل

4

من ثقبٍ في غصن بلّوطة

ترمي الصدمةُ أقزاماً

ينفضون عن قبعاتهم أبيات الشّعر

ويهذون بقيم أصيلة
5
متى حدث ياترى
وَ ولدتُ
القبّرة؟
6
يضع الأطفال مماسات
على أمهاتهم
وبخيطان علامات القراءة في كتبهم
يلتقون
في اللانهاية.
7
خذ نحلاً
إلى الدماغ
واصنع من عينيك
أحواض سمك
أنقذ
نمراً تحت إبطيك
كنِ الخلق!
8
المحور الرئيسي
رخوٌ في الأيدي
9
أصابع
في مهمّة سريّة
ما أشجعها نهاراً في الخشب

وفي الليل تهبط
بالمجرّات
من أجل إنارة
بقع الضباب

10

كن حذراً أثناء الكسر،
فبين الفصّ والقشرة
ترقد صيغة الكون

11

وردةٌ جورية
من غير «لماذا»
ولكنّها مليئةٌ بـ «لأنّ»
الزمان

12

كلّ ملاءات الدنيا مجتمعةً-
تعقد ثم تعلّق على صيغة الكون
تتهادى بين الله والانفجار الكونيّ الأوّل
وبالطرفِ الحرّ لهذا الأخير
يجري تنظيف المنخرين

13

للأخ سيزيف،
فراشةٌ سجينة
تدحرج له
الحجر

14

ليسمح لي الحجر،
لقد أتى إليّ وزني
طائراً
ووضعي عابر

15

أنا اثنتان
واحدة في جسدي
وواحدة تحمله وتتبعني

16

ساطعة في الضوء
رماديّة في الظلّ
من يريدُ مراقبتي
يحتاج إلى رادار جنيّة طيّبة

17

لولم أكن إنساناً
كنت خنزيراً بريّاً
حيواناً ثديياً نموذجياً
قبل التحوّل
إلى مفكّرٍ وشاعر

18

شمسٌ سوداء
بأشعّةٍ بيضاء
هي محاولة نقيضة
للتنوير

بتبعات مظلمة

19

محور الأرضِ المتأرجح
مزدان بالقصاصات الورقيّة
على كلّ قصاصة إشارة صوتيّة
لانطلاق اللعبة
أو إعلان نتيجتها النصفيّة
وحين تسقط إحداها
ينحني المحور
يلتقطها ويصنعها ثانية
لا شيء يضيع

20

فوق مقعد
على الضّفة
كتاب يقرأ نفسه
ماء النهر
يمعن التفكير بالأمر

21

لو سميّ جذع شجرة الأرز
عمود تعذيب
لو رَفعتِ الأغصان أيديها للضرب
لو صارت كلّ الفروع أسلحة للطّعن
لو سُمِّمت هامات تلك الفروع الشجريّة
لو ضفرت البراعم الخضراء نفسها
بالميتة منها إلى حبال
لو آلاف الأوراق الإبرية وشمت الجلد

برموز شيطانيّة
فقط
لو لم أكن شجرة أرزٍ!!

جزيرة كريت، حزيران (يونيو) 2008

ريشارد بيتراس Richard Pietrass

كاتب ألماني ولد عام 1946 في ليشتِن شتاين/مقاطعة ساكسونيا[10] ويعيش في برلين. زار الكاتب المدرسة الصناعية وتخرج منها عاملاً اختصاصياً في صبّ المعادن ثم وبعد خدمته للجيش درس علم النفس السريري في جامعة هومبولدت[11] في برلين. لكنّه عمل بعد تخرّجه في عام 1975 محرّراً للمطبوعات الأدبية في دار نشر الحياة الجديدة وفي الوقت نفسه محرّراً لمجلّة «أمزجة»، ثمّ قام بإصدار سلسلة «دفاتر الشعر» حتى العام 1979التي توقفت في ذلك العام ليصبح الشاعر بعدئذ كاتباً مستقلاً. أصبح عضواً في الاتحاد الدولي للكتاب

P.E.N.[12] عام 1989 ومنذ العام 2000 عضواً في الأكاديميّة الساكسونيّة للفنون وسكرتيراً لطبقة الأدب ورعاية اللغة. عاد الشاعر ومنذ العام 2009 ليخرج ويصدر سلسلة «دفاتر الشعر» عن طريق دار نشر فيلهيلمز هورست الماركيشية[13]. له أكثر من ثلاثين عملاً أدبياً بين الشعر والترجمة وكتب الأطفال.

عشبة الدمدمة

أنباء الطقس

بالعتمة يملأ المطرُ الروحَ. ألم يمض أجملُ مافي العام؟
والصيف يدهن الندبات بمراهمه ويعقد الشَّعر كالكعك
... كنّا نبدو كالغمام للآخرين
فلا شيء مفتوح إلا الذي كان بيننا
دعينا نسقط مثل البرق
ثم نعود ونتتصب مرتجفين في تشنّجاتنا

نوم الماء

تصير طيور الكراكي أعلى صوتاً.
فنومها يلحّ عليها
قبل هجرتها الكبيرة، إذِ التقيئُكِ أيضاً
تجرّ خلفها تعرجات طيرانها
أنشوطاتٍ في هواء الغسق
وتعقد دوائر سريعة الزوال
بينما ينادي جناح الغيمة
للانطلاق

شكلٌ قلاّب

هل أنا صبيّ أم عجوز، كي أحرق نفسي من أجلكِ؟
المطر يدقّ مساميرهِ في البحيرة، دون أن نتعرف عليه.
وأنا أنبض بين أضلاعك سارياً تحت جلدك المتموج
هل أرتشف منك شيئاً ما، هل ساكبو مرتمياً في نومٍ عميق
أنا الرقعة الرمادية، الرقعة التي تزرقّ حين تذوب.

عشٌ للّعب

الآن نضع بيوضنا في عشٍّ مؤجّل،
أجلٌ من الوقت لم يحضنه جناحان
لبقايا ذات قشور رقيقة
نتمالك أنفسنا ولا ندع أية فرصةٍ لشجرة التلعثم
مندفعين بقوّة عبر الزمن.
يرفرفُ بعضنا باتجاه بعض
بمسحة من حنان

بريد جوّي

لوكنا في الموقع الجيّد

وفي هذا الليل أيضاً ياحبيبتي
لنعزف على الكمان في خندق أونان(14)
تحت سقف أوروبا.
في الجهة الأخرى لكلّ حدود اللغات
نفتل في عظام ألسنتنا
فقط لو أجدنا الشدو،
حيث تتحسّس أجسادُنا أجسادَنا
في وحدتنا الصارخة

قبلة أصابع القدم

والآن أقبّل أصابع قدميكِ
فهنّ اللواتي حملنك في خطواتك القصيرة
في طيرانك السماوي وفي طوفك فوق الماء
بالحذاء من دونه
وفي أحضان اللقاءات الحميمية
كنّ جذر المغامرة وحارسات الرغبة
أنتن، رؤوس السعادين الصغيرة ذات القبعات الملونة بطلاء الأظافر
آخذكن عاريات تحت قميص الحرير إلى صدري
وأرضعكنّ.

عشبة الدمدمة

أعشاش حبٍّ تطايرت في الهواء ودوّمت
نشوة التلعثم لسنة كاملة. قُبلٌ، كأن السماء انحنت
والهمس أحرق الشَّعر
إنّه اضطراب الوقت في انتظارِكِ
وليس القبر الأطرش الأخرس
في عشبة دمدمة ألسنتنا

ثعبان ماء يرتجف في الصدغين

طيران انقضاضيّ

الأيام التي نحرقها، تزحف متقاربة
هي الساعات التي نتشبّث بها
وما حدث في الحلم.
طرقٌ في الطريق. وسور الغيوم ينتصب أسودَ
مع ذلك تأتين، أنت أيها الحمل المجعّد الصوف
تأتين مشتعلةً حتى عنان السماء
التي تشحذ سكينها الزرقاء
تسقطين في قبلتي
ما ألذّ الرماد
والتفاح!

بيتر غوسّه Peter Gosse

ولد الشاعر بيتر غوسّه عام 1938في لايبزيغ بألمانيا. إذا استثنينا فترة دراسته في موسكو وفترة إقامته كأستاذ زائر في إحدى جامعات ولاية آيوا في الولايات المتحدة الأمريكية، فإنه عاش حياته كلّها في مدينته الأمّ لايبزيغ.

عمل الشاعر بيتر غوسّه بدءاً من عام 1985 أستاذاً مساعداً لمادة الشعر في المعهد العالي للآداب «يوهانّس ر. بيشِر» وفي عام 1993 فوّض بإدارة المعهد المذكور.

يشغل بيتر غوسّه اليوم منصب نائب رئيس الأكاديمية الساكسونيّة للفنون وهو عضو في الاتحاد الدولي للكتاب .P.E.N. نال الشاعر العديد من الجوائز الأدبية مثل جائزة هاينريش هاينه[15] وجائزة هاينريش مان[16] وجائزة فالتر باور[17]. للشاعر حوالي خمسة عشر مؤلّفاً في الشعر والمقالة والدراسة الأدبية.

العناق

حصل مرّةً

وعانقتني.
كلاّ، عانقتْ أكثر مني
عانقتْ ذاك الذي عانقها
كلاّ، أكثر من ذلك،
فانا لم أعانقها هي،
بل عانقتُ تلك التي عانقت
فيّ الذي أكثر مني،
لقد تعانقت ذاتانا.

وهكذا سارت الأمور،
وحصل ماحصل —
مثلما وجب أن ينتهي الوصول
في هزيمة من غير قتل
في انخفاض من غير سقوط
في موت يجود بالنَّفَس
ونضوب باتجاه الوجود.

أو أنّ سقوطاً قد حصل فعلاً،
سقوط في التداعي،
أو شروق فيكِ
أيتها التي لا محيد عنها.

ديوان شاهدة أمان افتراضيّة/قصائد الحبّ

أجمل الجميلتين

هي،
التي بيتها على بعد ثمان محطات من هنا،

جميلة،
لكنّ التي إلى جانبي على السرير الممدّد
أجمل.
نعم؟ نعععععععم.
ولكن فقط حين أسافر مرتين في الأسبوع
للتأكّد
من أنّ الراقدة إلى جانبي على الأريكة الناعمة
أجملُ من تلك التي
على بعد ثمان محطاتٍ.

كما يتفتّح الطمع ساذجاً في أبهته،
هكذا رويتُ غُلّتي وسكنتُ.
كيف ستبقى الأولى حين تبدّلُ مطرحها الثانية؟

ياويلتاه، حتى لو بقي شيء من ذلك،
فلن تستمرّ هذه الثنائية،
أنت يا أجمل الجميلتين، يا رائعة الغضب،
متى ستدركين، هذا االذي تشعرين به؟
أو أنتِ الأخرى، يا أجمل الجميلتين،
على بعد ثماني محطات!

العلاقة

«بكلّ هذا الجمال لن تكوني لي إلى الأبد»
. أقول لها، هذه المستلقية عارية بجانبي
وبدل أن تشعر بعريها

يراودها شعور مَن أنزل حمله ثم تمدّد ليستريح
«وهذه حقيقة»
أقول، «إنها الحقيقة، فكلما طال الوقت أصبح العري أكثر دفئاً»

أنا لا أزعم، أن ما أقوله لا يحيّرني
أنا أريد المليح فيها، ولكن من يقل لي الآن معنى الملاحة؟
امتدت يدها تحت الأريكة وأخذت القبّعة.
والآن تُعذبنا بنعومة
قشعريرة الشبق.

إنّه إحساسي البارد، ذلك الذي يشعل الارتعاد في مفاصل جسدها
ثم يغرق في سكرة السعادة
(سقطت في دواخلها بأنفاس متقطّعة،
ومثلما تريد —
استسلم الكمال الحيواني للشهوة، إنّها الحياة.)

هي تريد أن تُحكَم وأنا أريد أن أسيطر.
— هذه الوحشية!
فالرغبة هي، حين يحلينا ملح دموع خصومتنا.

نهاية

أي طيبٍ هذا الذي يصعب وصفه،
هذا الذي تستقبله الديمومة،
حين يكون من السهل عليها أن تقول وداعاً.

طمع! ولماذا الآن،
في لحظة أنحلّ فيها؟

نعم، إنّه وجود رائع.
ما أطيب مذاقه،
لأنّه يكلّفك الحياة كلّها.

كيف فرشتُها، أيها الإله المدمن،
وصرختُ ماخوذاً باتجاه الوسائد،
كيف أضأتُ بسرعة
وشعرتُ أنّي أسقط مرتجفاً في سيلان السعادة-
وتبقى في ضلال الطريق،
ليس فيها، فقط إليها من جديد.
وصار معسكر اللذة إلى منصة إعدام،
منصة إعدام خارقة.
حيث ينجو الإنسان،
بدلاً من أن ينشطر الإله.

سقوط عضو

بما أنّ عمودي الفقري لم يعد
يستطيع الوقوف أمام كل عواصف رغبتها
فقد رقد الموت
في رجلي اليسرى.
هذا الذي يقودك للتباهي بيساريتي
في كل خطوة أجرّها متعباً على الأرض
الحب،

هذا القاتل!

هولغِر أوسكِه Holger Uske

ولد الشاعر أوسكه عام 1955 في ريزا الواقعة على نهر الإلبه[18] في ألمانيا ويعيش منذ عام 1959 في مدينة زول في مقاطعة تورنغن[19]. كتب الأغنية أوّل ماكتب عام 1972. وعمل بعد انتهائه من دراسة هندسة الأغذية في معمل لصناعة الأجهزة الكهربائيّة في زول حتى العام 1990. وقد لعب خلال ذلك الوقت دوراً في النشاطات الأدبيّة والموسيقيّة في مدينته زول.

يرأس الشاعر التجمّع الأدبيّ في جنوبي تورنغن منذ تأسيسه في عام 1990، كما عمل بين عامي 1990 و1993 محرّراً في الصحف اليوميّة والأسبوعيّة التي كانت تصدر يومذاك في تورنغن. منذ عام 1993 أصبح الشاعر أوسكه ناطقاً صحفياً لإدارة مدينة زول.

صدر للشاعر أوسكِه العديد من الأعمال الأدبية منها: ديوانه الشعري «لحظات سحريّة» عام 1999 و «قلها بهدوء» 2001 و «الغسق» عام 2003 و «وجوه بيتينام.» عام 2004 و «باب الدكتور أويرمانز» في العام 2006.

صورة زمنيّة، تشرين ثاني 1989(20)

صار الأمراء يقطعون الطرقات على أقدامهم الآن،
تحوّل
كان يمارسه خدمهم.
إنّه التحوّل!
ها هم يبدّلون أقنعتهم القديمة
بأخرى جديدة.
أمّا أنا
فجلدي مقطّعٌ فوق لحمي،
أنا أُسلخ منذ أعوام طويلة

الكذبات القديمة عنّي،
تلك التي نمت في الدواخل.
وأرجو أن لا تترك
في وجهي
أكثر من الندبات.

نموذج حلّ مع بقيّة

مستقيمات الأمس
انحنت الآن،
والثقوب السوداء
صارت إلى لحظاتٍ من الضوء.
من غير أن نحسّ به
يطلع الوقت من درزة اللّحام
ويصبح الفرق بين الخارج
وكلّ الداخل
لا نهائيّاً.
هل من أحد
مازال يأخذ هذه الأشياء
بالحسبان؟

الذكرى السنوية

كان يوم ثلاثاء مثل غيره من الأيام
يولد فيه اثنان من البشر
في مدينتي
ويموت أربعة

تطلع فيه الشمس في السادسة وخمس وثلاثين دقيقة
ثم تغيب في السابع عشرة وثلاث وأربعين دقيقة
أنظر إليك في ذلك اليوم
وأقول، هكذا
مرّة أخرى!

الحبيبة

أفلتي الحبال
ودعينا نسرع
عبر الأعماق كلّها
كي نغوص حتى القعر
أيتها الحبيبة!
دعينا نطير
حين نتعب
فوق مستنقعات الثواني
وصحاري الأعوام
دعينا نهيم مع الضباب
وحتى تلك اللحظة
دعينا نحتسي الساعات
دون قيد
أفلتي الحبال
أيتها الحبيبة!

صعود أسطوريّ

صاعداً من البئر،

أهلاً بك ياضوء الشمس
بكلّ هذي الوجوه المتطاولة من الخيبة حولك
المنادية، لينضمّ إلى مائدتنا!
لقد جفّ عوده في الضوء
ورُمي به مرّات ومرّات
وحتى اليوم لم يصبح أميراً
لكنّ إيمانه
بأنّه لن يكون ضفدعاً
مرّة أخرى،
لا يتزعزع.

مع ف. ف. في الغابة

في ذكرى ڤالتر ڤيرنر(21)

بين مقاطع الكلمات
ضوء يعبث في تشابكات الأغصان
في أعالي الشجر وبين قطيع الغيوم
ويقول، هناك مزود طعام الحيوانات البريّة.
خطواتنا ترسو في أكوام ورق الأشجار
أعوام تطرق على الخشب
لحاءه المتشقّق
وبراعم
ألا تسمعها؟
خطوات تقاوم الريح
وتشققات تحت الجلد
في الساعة الباحثة عن الندى
ينمو ضوء الكلمة.

أندريه شينكِل André Schinkel

ولد الشاعر شينكِل عام 1972 في آيلِن بورغ[22] ويعيش في هالّـه على نهر زاله[23]. بعد تخرجه من مدرسة الزراعة درس هندسة البيئة وعلم الآثار ثم تابع فيما بعد دراسة تاريخ الفنّ واللغة الألمانية في فيرنه جيرودِه[24] و هالّه. أصدر حتى الآن أربعة عشر كتاباً، آخرها مجموعته الشعرية «سرج الأسد»، الصادرة في هالّـه عام 2007. يعمل محرراً رئيساً للمجلة الأدبية «موطن الأعين»[25]. حصل الكاتب على جائزة غيورغ كايزر[26] التشجيعية عام 1998، كما حصل في العام 2006 على جائزة يواخيم رينغرناتس[27] للشعراء الشباب.

هي تغويه مرّة أخرى

ما أجمل أن أنزل الماء
وأغسل زهر اللوتس قبل أن تأتي
بمسمارك العارف بالكتابة
الذي أثنت عليه ذات عيون المها
ودهنته بالبلسم

تعال، وانظر إلى جمالي، حين أسبح أمامك
بقميصِ جلدي
برخامي الأبيض، وصفحات جسدي المستوية
المشرّبة بزيت الزيتون
تحت زخرفات جدائلي

تعالَ وهاتِ رمحك معك واستلق إلى جانبي
حطّ كما الطير على صدري

بينما أغتسل
كما تغتسل فرسٌ تواقة لعشيرها
وأذوب سبقاً إليكِ

تعال إلى الماء إليّ

واصطد سمكة البرش الذهبي
فمها مغارتي، تفتح وتغلق شفتيها
بين ارتجافات أصابعك الخبيرة

سقوط الشهب

حبّ - على كامل مدار حوضك
تغفو غرف نومٍ ناعمة
وفي الأثير تنضج أثقال أنفاسك
أدراجٌ من الشكّ
تصعد مسافرةً دائماً
مثل أضواء تائهة
حتى يسرق وجهُكِ فقدان وجودي
وينتفض الغبار الذابل في القلب
تنفلت الطيوب الخشنة من عقالها
حين تنفصلين عنّي
فحتى اللحظة لا شيء يعقل نَهمَنا إلينا!
- تتفتح قبور مقبّبة
وتتصاعد ضحكات اللذة،
في المرايا تنضج الوجوه
مثلما ينغرس بخار في المخّ.

صيد المينوتور (الثور الكريتي)(28)

نحن من سيقتل الثور الكريتي،
الذي يفترس عانساتنا
ثمّ ينثر العظام في المتاهة
كي يترك لنا أثراً
نحن صيادون مصطادون من صيّادين
بحرابنا المشرعة
وقرون فحولتنا المضحكة
وحوافرنا المقطّعة.
نحن من سيقتل الثور الكريتي،
سيوفنا حادة حين تصفع المرايا
وتتشظّى الأصفاد
كلّ النظرات تسقط فينا
في معداتنا التي تعدّ بالمليارات
تلك التي تلتهمنا

حبنا

مثل صراخ أوجاع عش العنكبوت الشبكيّ المهجور في صحن الدار الخلفي ذي الشكل المربع: أنتِ مازلتِ تخافين سكان تلك الأعشاش. نحن من يذهب بعناد ومنذ أعوام لنبحث فينا، تملؤنا الخشية من نظرات الآخرين، مشككين بتناقض جنسينا ومتعانقين. أنا لست بريئاً. أنا أخذت من الملائكة أصابعهم فقط، تلك النهايات الوردية ذات الفروج، كي لا أجرحك في المستقبل. يطرق المطر النوافذ، مثل كلّ المرات حين لا صوت لك ولا تبسين ببنت شفة، فارغة من كذبك الضروري. وأنا كذاب أيضاً. لكنني أكرع الكذب بلا حساب إلى داخلي، حتى

تصرخين بي ميتةً من الصمت وتغطينني بكلّ تلك الاتهامات. نحن نخرج، ثم تسبح نظراتنا في فضاءاتٍ تحت الأرض، في أوردة، فنحن لم نذهب إلى أيّ مكان. أنت تضطجعين منتحيةً ركنك، بينما أجلس أنا وأراقبك في رقصات ضوء العتمة. ماعدا ذلك لا يوجد غير السكون المسيطر، لا شيء غير السواد، حين كنت تنهين إغفاءتك بالبكاء وتتركينني مخلّفة طعم ذنبنا على الجسد.

الأعين، العجائز

الأغرب على الإطلاق،
أن يحبّ المرء أولاده قبل أن يرى هؤلاء النور،
ثم يصبح عصبيّ المزاج بسبب ذلك الحبّ،
لأن التنبؤ به كان مختلفاً
شهب تضيء — أزرق غير قابل للانطفاء،
ذلك الذي ينقلب بعد الولادة
إلى رمادي لمصوغات لامعة الوجوه
تلك الأجزاء الصغيرة الحولاء،
ترفّ تحت الجلد اللامع لحاجبين مصغّرين عن مقلتي عيني الأم.
بعد خمسة عشر عاماً
ستلتهم هاتان العينان رجالاً بأكملهم،
ولن يبقى لي سوى أن أصبح عجوزاً ساخطاً.
أحمد الرب — علّني أكون، حين أصبح أباً،
أكبر عمراً من أبي حين أصبح هو أباً محترماً.
ففي النهاية ينسلخ الظلّ أسود من ظهر الوقت،
رجل ملتحٍ، حزين يحمل قسمات وجهي
قبل عشرين سنة من الآن.

لودفيغ شومان Ludwig Schumann

ولد الشاعر الألماني وعضو اتحاد الكتاب الألمان لودفيغ شومان عام 1951 في إيرفورت[29] ويعيش اليوم في تسيبرنك[30] في مقاطعة ساكسونيا أنهالت. وهو يحمل درجة الماجستير في علم اللاهوت.

حصل الشاعر على العديد من الجوائز على أعماله الأدبية التي تزيد عن الأربعة عشر كتاباً بين شعر وقصة وكتب أطفال وكتب اختصاصية. ويعدّ من كتاب قصيدة الهايكو ذات الأصل الياباني. من كتبه الأدبية: كتاب صلوات ماغديبورغ، شعر 2006، طوال اليوم ضفدع، قصص 2008، الصيف وأغنية الأرض، شعر هايكو وسينريو 2010، الذي جلس عند العنزات، قصص 2010.

الكتاب شوق

شوق يعرف
تلك المقعدة الرائعة
صاحبة الجلد
الذي يقود
رؤوس الأصابع
إلى الإدمان

شوق
يلد
بحراً على شاطئ
من حرير صاف
حين تبث عضلاته
أسماء سريّة

شوق

يتحسس
بوجهه
جلد الرجال
ويلتصق بحنان
في الذاكرة

شوق
يحبّ
الورد الجوري
لأنّه لا يفتح أكمامه
قبل أن يشتدّ الحرّ
ويهديه الضوء
ألوانه



شوق
يسمح لنفسه
بجمع الرحيق
في أكمام الورد
ويفيض العطر
دلعاً يهدي نفسه
ويغوي قلوب الرجال

شوق
يعيش على الندى
ندىً يبلل
أكمام ورده

شوق
يحلم بليل
يخدّر له رغباته

بالقرب من الشوق
تسقط الأحلام متهدمة
مثل قاذفة قنابل
من السماوات
ويحتفل الطيارون
بمحركاتها
بينما يتدلون معلقين
بحبال مظلاتهم

في غربة الشوق
يطير الرجال
مثل طيور
تحت الأجزاء الدوارة
لطواحين الهواء
وتحتفل
الكآبات الليلية
بصخب
وكأنه مازال بإمكانها
أن تتلعثم

شوق

يشطب
الضياع
من بطن القدم

شوق
يبحث
في كتاب الحياة
عن آثار
بكلتا يديه
شوق
يثير
البحث
عن كلمات
ليست عوجاء



شوق
يحرق
رموز الجسد
بيدي ملائكة

شوق
ينظر
إلى النهر
الذي يجري
باتجاه ذنبه

في غربة الشوق
تسقط الأحلام متهدمة
مثل قاذفة قنابل
من السماوات
ويحتفل الطيارون
بمحركاتها
بينما يتدلون معلقين
بحبال مظلاتهم.



الأسماء والرموز والمراجع

1. وحيد نادر شاعرٌ ومترجم من أصل سوري يعيش في ألمانيا. حاصل على جائزة الشعر للجامعات السورية عام 1978. عضو اتحاد الكتاب الألمان ونائب رئيس الاتحاد في مقاطعة ساكسونيا أنهالت. يكتب باللغتين العربية والألمانية. له ديوانا شعر بالعربية، الأول بعنوان «كيف سأنفق هذا الجوع» الصادر عام 1984 بالتعاون مع اتحاد الكتّاب العرب في دمشق والثاني بعنوان «الحمد للرب، لم يولد وخلف لي حبيبي» الصادر عن دار التوحيدي في حمص عام 2000 ميلادية. كما صدر للشاعر باكورة أعماله باللغة الألمانية بتمويل من وزارة الثقافة الألمانية عن دار نشر هانز شيلر في برلين عام 2010 بعنوان «أرعى النجوم على ليل سكران». ترجم الدكتور نادر العديد من الروايات والدواوين الشعرية من الألمانية للعربية منها: «أرجوحة النفس» و «الملك ينحني ويقتل» للكاتبة العالمية هيرتا موللر، و «بحر بنطس» لدانييلا دانتس و «مساجلات» لإيريش فريد. كما أنّ للشاعر العديد من القصائد والترجمات والمقالات المنشورة في الصحف والدوريات العربية والألمانية.

2. نشرت الحلقة الأولى من هذه السلسلة «هسيس الورق الأصفر، من الشعر الألماني المعاصر» في مجلة الآداب العالمية، العدد 128، دمشق خريف 2006.

3. ماغديبورغ Magdeburg: عاصمة مقاطعة ساكسونيا أنهالت الألمانية، عدد سكانها حوالي حوالي 230 ألف نسمة.

4. نشرت الحلقة الثانية من هذه السلسلة «تفاحة وصولجان»، في مجلة نزوى العمانية رقم 60 للعام 2009.

5. باد بيركا Bad Berka: مدينة في مقاطعة تورنغن الألمانية تقع جنوب مدينة فايمار العاصمة الثقافية، مشهورة بينابيعها المعدنيّة التي تستخدم كمصحات.

6. فايمار Weimar: عاصمة أوروبا الثقافية، تقع في الوسط الشرقي من إقليم تورنغِن الألماني. وهي مدينة علمي الأدب الكلاسيكي الألماني غوته وشيللر. يسكنها حوالي أربعة وستون ألف نسمة.

7. تورنغن Thüringen: إحدى ولايات ألمانية الست عشرة. جغرافياً تقع في وسط ألمانيا، عاصمتها وأكبر مدنها إيرفورت Erfurt

8. فاضل حسني داكلاركا Fazil Hüsnü Daglarca: شاعر تركي ولد عام 1914 في اسطنبول ومات فيها عام 2008. كان غزيراً في إنتاجه الأدبي، إذ يملك حوالي ستين مجموعة شعرية.

9. كريستوف مارتين فيلاند Christoph-Martin-Wieland: شاعر ومترجم ألماني من القرن الثامن عشر، توفي عام 1813 في فايمار. يعدّ من أهم كتاب عصر التنوير في ألمانيا، وهو رابع الكلاسيكيين الألمان إلى جانب هيردر وشيللر وغوته.

10. ساكسونيا Sachsen: كانت تابعة لألمانيا الشرقية قبل الوحدة، لها حدود مع بولونيا وجمهورية التشيك، يمر بها نهر الإلبه.

11. جامعة هومبولدت في برلين Humboldt-Universität Berlin: من كبار جامعات برلين وأقدمها، تأسست عام 1810م. سميت باسم التربوي وعالم الطبيعيات البروسي فيلهلم فون هومبولدت.

12. الاتحاد الدولي للكتاب .P.E.N: اتحاد الكتاب العالمي، وقد تأسس عام 1921 في لندن على يد الكاتبة البريطانية كاترين آمي دوسون سكوت Catherin Amy Dawson Scott

13. دار نشر فيلهيلمز هورست الماركيشية Märkischer Verlag Wilhelm horst: دار نشر في فيلهيلمز هورست (مدينة صغيرة تقع جنوب بوتسدام) في مقاطعة براندنبورغ الألمانية.

14. أونان Onan: من شخصيات العهد القديم، وردت قصته في سفر التكوين. فقد كان عليه بأمر من يهوذا الزواج من تامار أرملة أخيه من أجل استمرار ذرية ذلك الأخ، لكنه رفض وأهدر حيواناته المنوية، ومن هنا جاءت تسمية الاستمناء أو العادة السرية وتحريمها.

15. هاينريش هاينه Heinrich-Heine: من أهم الكتاب والصحفيين الألمان في القرن التاسع عشر، ولد عام 1797 في مدينة دوزل دورف وتوفي عام 1856 في باريس.

16. هاينريش مان Heinrich-Mann: الأخ الأكبر للكاتب الألماني العالمي توماس مان، وهو كاتب أيضاً، ولد في مدينة لوبك الألمانية عام 1871 وتوفي عام 1950 في كاليفورنيا الأمريكية.

17. فالتر باور Walter-Bauer: كاتب ألماني ولد في مدينة ميرزه بورغ عام 1904 وتوفي عام 1976 في تورنتو الكندية.

18. ريزا على نهر الإلبه Riesa/Elbe: مدينة في إقليم ساكسونيا تقع على نهر الإلبه، مشهورة بصناعة الفولاذ، يسكنها حوالي أربعة وثلاثون ألف نسمة.

19. زول في مقاطعة تورنغِن Suhl/Thüringen: مدينة في الجنوب الغربي لإقليم تورنغن. يسكنها حوالي أربعة وثلاثون ألف نسمة.

20. تشرين الثاني (نوفمبر) 1989: إشارة إلى الوحدة الألمانية في العصر الحديث عام 1990.

21. فالتر فيرنر(21) Walter Werner: شاعر ألماني عاش بين عامي 1922 و1995.

22. آيلنبورغ Eilenburg: مدينة صغيرة واقعة في شمال غرب مقاطعة ساكسونيا بين مدينتي هالّه ولايبزغ، عدد سكانها حوالي 17 ألف نسمة.

23. هالّه على نهر زالِه Halle an der Saale: ثاني كبرى مدن مقاطعة ساكسونيا أنهالت الألمانية، تعدّ العاصمة الثقافية للمقاطعة، جامعتها من كبرى جامعات ألمانيا وأقدمها. تقع على نهر زالِه.

24. فرنيغروده Wernigerode: مدينة تاريخية في جبال الهارتز الجميلة على أقدام جبل بروكِن العالي. تابعة لمقاطعة ساكسونيا أنهالت وتسمى بالمدينة الملونة.

25. موطن الأعين Ort der Augen: مجلة أدبية فصلية تصدر بدعم من مقاطعة ساكسونيا أنهالت عن دار نشر دكتور تسيتِن

26. Dr. Ziethen Verlag

27. غيورغ كايزر Georg Kaiser: كاتب دراما ألماني عاش في ماجديبورغ حتى منتصف القرن العشرين. تمنح جائزة أدبية باسمه للأدباء الشباب المتميزين.

28. يواخيم رينغلناتس Joachim Ringelnatz : كاتب ألماني عاش في برلين بين 1883-1934. وهو ممثل كوميدي ورسام أيضاً.

29. المينوتور أو الثور الكريتي Minotaurus: هو مخلوق نصفه رجل ونصفه الآخر ثور حسب الأسطورة الإغريقية التي تقول أنه ابن الثور الكريتي الأبيض مثل الثلج وباسيفاي زوجة مينوس.

30. إيرفورت Erfurt: مدينة ألمانية يعود تأسيسها للقرن الثامن الميلادي ويمر بها نهر غيرا. هي أكبر مدن مقاطعة تورنغن وعاصمتها.

31. تسيبرنك Zeppernick : مدينة صغيرة في مقاطعة ساكسونيا أنهالت تابعة لمنطقة موكيرن. ■

مسرحية في مشهدين

بهرام صادقي

ت: عماد خلف (*)
و محمد حسن حسن زاده نيري (**)

لـو كـان أحـدنا كاتـب مسـرحية، وأراد أن يكتـب مسـرحية في مشـهدين، فمـاذا سيفعل؟ طبعاً، من حيث الظاهر، الجـواب سـهل وبسـيط للغايـة: ففـي البدايـة يفكـر بالموضوع (على سبيل المثال: خيانـة زوجـة لزوجهـا في مدينـة ليسـت كـبيرة ولا صغيرة، ثـم القتـل، فالاسـتجواب، فالمحاكمـة، فكـلام المحكـوم عليـه علـى أعتـاب المشنقة)، ثم سيخصص نصفه الأول للمشهد الأول، والنصف الآخـر للمشـهد الثـاني، ويغيِّر شخصيات العمل، ويضع الكلام في أفواههم، وهكذا ينتهي العمل.

ولكن علينا أن نقبل أيضاً أنه لـو كانـت كتابـة مسـرحية مـا بهـذه السـهولة، فـإن الجواب عن السؤال الذي يقـول: لـو كـان أحـدنا ... فمـاذا سـيفعل؟ صـعبٌ صـعوبةَ إخراج كراسي وأثاث المسرح المعـروف في مـدينتنا مـن بابـه الضـيق. اوه ... طبعـاً أعرف أنكم تنتظرونني، ولكن لو تريثتم قليلاً لتوضح الأمـر أكثـر. البارحـة أفرغـوا مسرح مدينتنا المعروف بقرار المحكمة، الإفراغ بالمعنى الحقيقي للكلمـة: مـن كـل شيء ومن كل أحد. وقد جاء القرار على هذا الشكل، وهو أنَّ مدير المسرح لم يدفع ما ترتَّب عليه من إيجار منذ سنين طويلة، ويُؤجِّل كل سنة إلى السـنة التاليـة، ويعـد

(*) طالب ماجستير في الأدب الفارسي في جامعة طهران، من سوريا.

(**) أستاذ الأدب الفارسي في جامعة العلامة الطباطبائي في طهران.

مواعيد عرقوب. المؤجِّر أيضاً صبر عليه سنة واثنتين، ولم يقدِمْ على أي عمل، لكنه في النهاية رأى أن ديونه تتراكم يوماً فيوماً ... فالمسكين لم يفعل سوى ما يفعله الآخرون عادةً: الشكوى، فتنفيذ الشكوى، وفي النتيجة ...

ولكن في النتيجة، ما علاقة هذه الأشياء بكتابة مسرحية في مشهدين؟ بمسرحية في مشهدين نسيتُ عنوانها؟ أو لأقلْ بشكل أفضل: لم يكن لها عنوان من البداية، و حتّى لو كان لها فقد مُحيَ بطريقة أو بأخرى، وأُزيل.

على أية حال، ففي المسرحية تسع شخصيات، خذوا ذلك في الحسبان:

توفان: ممثل مسرحي. له من العمر خمس وثلاثون سنة. ليس مرتَّباً كثيراً ولا رثَّ الهيئة كثيراً.

حوري: زوجته. شاعرة. لها جمال نساء مشَتْ بهن السنونَ. (تلك النساء لسن جميلات عادةً). تحت عينيها أزرق وضفائرها منكوشة.

كمال: رجل كان في يوم من الأيام في صفِّ توفان في المدرسة، والآن صديقه. يحب أن يجتمع أصدقاؤه في بيته، ويقطفوا وردة من حديقة كل موضوع. ويحب الفلسفة.

سَنْجَر: طالب شاب يدرس في كلية الهندسة، لكنه يميل إلى الموسيقا والرسم. أنيق ومرتب.

إشتياق: من أصدقاء كمال، وقد تعرَّف إلى توفان مؤخراً. ليس له عمل محدد، ويعمل في كل صباح عملاً مختلفاً. يحب المطالعة، ويلبس النظارات.

بِهْرُوزْ: عمره ستة عشر عاماً. طالب حقوق، في السنة الثانية، وممثل مسرحي.

سُوْدابه: رسَّامة، يَرشَح حماس الشباب من رأسها حتى أخمص قدميها، تبدو وكأنها تودُّ دوماً أن تهجم عليك. لا تهدأ أبداً. عيناها، على ما فيهما من جمال، فتَّانتان.

السيد بِهِيْنْرادْ: عمره أربعون سنة. مدير المسرح. سمين إلى حدٍّ ما، وشعره أسود يخالطه البياض. يعقد البابيون دائماً، ويحاول أن يبدو وقوراً ثابتاً.

شخص مجهول: كاتب.

وما عدا هؤلاء هناك عدد من العابرين، والحمَّالين، والشرطة، والحوذيّ، ومجموعة من الكمبارس من شخصيات المسرحية أيضاً.

تُرفع الستارة:

غرفة يستقبل فيها كمال أصدقاءه. غرفة ككل الغرف؛ بنوافذ وبباب أو بابين. لم تُزيِّن جدرانَها بأيِّ شيء، جدرانٌ عارية تتدلى من السقف من الأعلى، ومن الأسفل تختفي تحت سجادة واحدة كبيرة وجميلة. وعلى رفوف الجدران، تراكمَ كل شيء يمكن أن تتخيله، بشكل فوضوي غير مرتَّب؛ كتب، جرائد، أوراق، قناني المشروب الخالية، غبار، مناديل متسخة، علب مكسورة، (شموع نصف محترقة ذائبة؟)، خبز يابس، وغير ذلك. وما يجلس عليه الضيوف عبارة عن بعض الكراسي المريحة القديمة، وبعض الكراسي البولندية نصف المكسورة، وأريكة طويلة قديمة ونصف مكسورة أيضاً. والشيء الذي يلفت النظر في هذا المكان هو طاولة الكتابة الجديدة التي وضعوها في وسط الغرفة حتى يستفيدوا منها كأريكة، وطبعاً الأشياء التي عليها ليست كتباً ولا أقلاماً، بل حلويات وقليل من المكسرات.

في الغرفة كمال وسودابه واشتياق.

اشتياق: برأيي قبل كل شيء يجب أن نأكل من هذه الحلوى، قبل أي وجهة نظر، لأنه ...

سودابه (تقبض يديها): آه ... أنت دائماً تستهزئ بي.

اشتياق: (بحيرة ممزوجة بالتأثر): أنا؟

كمال (يلتفت إلى سودابه): الأكل بالنسبة له مسألة طبيعية، فهو يهضم أرقى الأفكار مع ألذِّ المأكولات في مكان واحد ... أقصد ألا تنزعجي.

اشتياق (يتناول قطعة حلوى): ومع هذا تبقى هناك مسألة مهمة وهي: هل يمكن أن يكون الأكل أمراً متكلفاً لأحد ما؟

(سودابه ترتاح في كرسيها المريح، وتقضم شفتيها).

كمال: طبعاً ... وأمثِّل لذلك بنفسي؛ فلو كان للأكل عندي من معنى، لما بقيتْ قطعة واحدة من هذه الحلويات. حتى الحب، فلو كان الحب بالنسبة لي أمراً طبيعياً...

سودابه (تندفع إلى الأمام): دائماً هذا حديثكم ... دائماً، لأنكم لا تريدون أن تفهموا ماذا أقول أو ربما لتستروا على عدم فهمكم.

كمال: ولكني أفهم ماذا تقولين.

اشتياق: لا أفهم البتة. ولو سمحتم فسأكرر المسألة للمرة العاشرة. (يلتفت إلى سودابه) أنت تقولين إنك تحبين توفان.

سودابه: ليت الأمر كان هكذا ... أنا أكرهه.

اشتياق: أنت تكرهين توفان؟

سودابه (تنهض وتذهب إلى خلف النافذة): كيف أشرح ذلك؟ (ترجع وترفع صوتها) هذا ما يجعلني أبقي وحيدة ... آخ! (تجلس) صداقة ممزوجة بالكراهية ... لم أحب في الدنيا رجلاً كما أحببته ... ولا أكره أحداً كما أكرهه.

كمال: أحاديث لا نتيجة لها ... نهايتها معروفة ومعلومة.

اشتياق: بهذا الشكل، كل من كان مكاني لاتّعظ بذلك. ومع ذلك (ينهض ويجلس ثانية) فإن سودابه رسمت صورة لتوفان.

سودابه: كل حياتك مرت بهذا الحكي. ليس لك إلا أن تجلس ساعات وساعات وتتحدث مثلاً عن نملة تصعد الحائط، ولا تعرف شيئاً سوى ذلك ... ليس لك أي إحساس آخر.

اشتياق: ولكن النملة قد لا تصعد الحائط دائماً، فقد تنزل أحياناً.

كمال (بحماس): لكنها ليست النملة التي تصعد أو تنزل، إنها الحياة التي تجرها خلفها.

اشتياق: والجميل في الموضوع أن النملة توصل نفسها في النهاية إلى بيتها، ولو كان الأمير تيمور يراقبها.

كمال (مفكراً): لا ... لا ... ليس الأمر هكذا دائماً، فما أكثر ما تُضيِّع طريقها.

(سودابه تحرك رأسها مغتاظة مستهزئة.)

اشتياق: هذا أمر طبيعي. فما أكثر ما حدث وأضعنا طريقنا نحن أيضاً.

كمال (منتشياً طرباً): عجيب ... التشابه بين النملة والإنسان عجيب جداً!

اشتياق (يتناول قطعة أخرى من الحلوى): الخطأ الذي ترتكبه عجيب، فأنا أظن أنْ ليس هناك أيُّ تشابه بين الإنسان والنملة.

سودابه: يا إلهي، بدأنا ثانية.

من خلف الباب يسمع وقع أقدام، وأحدهم يطرق الباب بإصبعه، كمال يهمُّ بالنهوض: «تفضل!» يدخل توفان وحُوْرِيْ وسنجر وبِهْرُوْز. ينهض اشتياق وسودابه. يجامل كلٌّ منهم الآخر ويتصافحون، ثم يجلسون أخيراً.

سَنْجَر (يمسِّد شعره أولاً، ثم يرتب عقدة ربطة عنقه): اليوم ذهبت إلى المعرض التشكيلي. (ينظر إلى ساعته).

كمال: كم من الوقت مرَّ على الظهيرة؟

سنجر: ساعتان ... (يلتفت إلى سودابه) استفقدتك، وددتُ كثيراً أن أكون معك. بالمناسبة، لا أعرف لماذا لم تشاركي؟ (لا ينتظر جواب سودابه) ولكن بالإجمال، لم يعجبني. فنَّانونا أنواع وأشكال؛ بعضهم ما يزالون يحذون حذو القدماء، وبعضهم الآخر لا يلتفتون إلى الفن القومي أصلاً. والقسم الآخر أيضاً يرسم. ما رأيك مدام حوري؟

حوري: رأيي أنا؟

سنجر (لا يعطيها فرصة): وقسم آخر من رسَّامينا أيضاً، وهم الذين سلكوا طرقاً أخرى، مع الأسف يرفضون الحياة، وآثارهم أشبه ما تكون بسهول جرداء بائرة. (يلتفت إلى كمال): هل تتذكر أننا تحدثنا في هذا الموضوع مرة؟

كمال: نعم، نعم.

اشتياق: أيها السادة، أيتها السيدات، تفضلوا، كلوا من هذه الحلوى. مع الأسف أن الحديث عن السهول الجرداء وإلا ... (يفكر قليلاً) وإلا لا شيء. (يتناول قطعة من الحلوى)

(بِهْرُوزْ ينظر إلى حُوْرِيْ. وسنجر يمدُّ يده إلى علبة الحلوى.)

توفان: آنسة سودابه، وأخيراً تستطيعين الليلة أن تري مسرحيتنا الجديدة. استغرق التدريب أسابيع. كان عملاً شاقاً متعباً. ومن جهة أخرى كم تعبنا حتى أقنعنا المدير ... الذي لم يكن مستعداً أن يعرض على الناس أثراً جدياً ولو بعد مرور سنوات. لكن على أية حال ... هذا كان أملاً من آمالي، وقد طُبِّق وتحقق.

(حوري حزينة. تنظر إلى الجميع بعينيها السوداوين، وتدخِّن على مهل.)

سودابه (بهدوء): فرصة سعيدة.

توفان: آه!

سنجر: ولكنني زعلان، أولاً من الآنسة سودابه، ثم منك خاصة. (ينظر إلى توفان) كم مرة وعدتني أن تقدِّم جزءاً من هذه المسرحية للأصدقاء، أنا خاصة كنت مشتاقاً إلى ذلك.

كمال: اشتياق ...

اشتياق: (يشعل سيجارته، وينظر من تحت نظاراته إلى كمال مستغرباً) تتحدث معي؟

كمال (ضاحكاً): لا، لا، كنت أريد أن أقول ما هذا الاشتياق الذي يدفع المرء ليتعلّق بعمل ناقص لم يتمّ بعدُ؟

حوري (بشكل متقطع): كل من كانت له حاجة كان له هذا الاشتياق. ومع أنني أقرَبُ الناس إلى توفان، لا أعرف ما هو موضوع هذه المسرحية بعدُ، ولكنني سمعت منه أن كل واحد (تتريث قليلاً) أقصد بـ (كل واحد) الأشخاص الذين في هذه الغرفة، يستطيع كل واحد أن يسمع جواب حل مشكلة حياته في نهاية هذه المسرحية.

بهروز: من بين الجميع أنا من هو أسوأ حظاً.

(الجميع ينظر إليه، وكأنهم يرونه الآن فقط.)

بهروز: أما أنا فقد سمعت جوابي، طبعاً أنتم تعرفون ... أنني أنا أيضاً أمثّل في هذه المسرحية. توفان أعطاني دوراً مهماً، وأنا سمعت جوابي عشرات المرات، لا مرة واحدة.

اشتياق: يبعث على اليأس؟

بهروز: يبعث على التعاسة.

سودابه (مضطربة وغاضبة): أنا أيضاً وعدني توفان أن يخبرني بموضوع المسرحية قبل ليلة عرضها، عليه أن يفعل هذا.

سنجر: لكن بالمناسبة ... أمس كنت أقرأ قصيدة جديدة لـ «مَهْتاب»؛ قصيدةً معاصرة جداً، ولم أرَ مثيلاً لها. لا أعرف (ينظر إلى حوري) هل قرأتِها؟

حوري: ما اسمها؟

سنجر: اسمها؟ آآه، يا لَضعف ذاكرتي. يا إلهي! (يغوص في التفكير) «الشقائق البرية». كأنها ... الشقائق البرية أو الشقائق الصحراوية.

اشتياق: الاسم الثاني. لقد قرأتها، وربما يكون اسمها: السهول الجرداء.

حوري: لا ... لم أقرأها بعدُ.

سنجر: آآه! كم كانت جميلة! كان لها وزن عجيب غريب. ينضح منها دفء لا مثيل له. شعرتُ وأنا أقرؤها أن نسيماً لطيفاً ... هكذا: (يحرك يده في الفراغ، وكأنه يداعب قطة) ثمة ريح دافئة تُشعِّث شعري.

كمال: ولكن ليس لشِعر مهتاب هذه الصفات أبداً. أنت مخطئ، أشعارها باردة كقطع الثلج.

اشتياق: الثلج الباردِ والريح الحارة ... بالضبط يشبه قولنا ...

حوري: الموسيقا تدفئ المرء أكثر من الشعر، هذا هو رأيي، فأنا، على الرغم من أنني شاعرة، أقول هذا الكلام.

اشتياق: جميل! الشعراء، مع أنهم شعراء، بدل أن ينشدوا الشعر، يقولون هذا الكلام.

توفان: واأسفاه! كل شيء جميل يدفئ المرء، حتى المسرح ... أما المسرح الجيد، فعليه السلام. لكني متفائل جداً بمسرحيتي الجديدة.

بهروز: لا يدفئني شيء سوى النبيذ. وقد أدركت أنني يجب أن أتأقلم مع عذابي. (يشعر أنه شخص زائد، لكنه لا يستطيع أن يُظهر ذلك.)

سنجر: الحق معكِ مدام حوري؛ فالموسيقا، ولا سيما الموسيقا القوية ... حين أكون حزيناً، أي عندما أكون في غاية الحزن، وتسودُ الدنيا أمام ناظريَّ، أسمع قطعة موسيقى كلاسيكية، فتعود إليَّ الروح. وكذلك حين أكون في غاية السعادة أيضاً، وبالمناسبة غالباً ما أكون مسروراً هكذا من غير سبب، أسمع قطعة من الموسيقا المعاصرة، فيعتدل مزاجي.

(الدخان يتماوج في سماء الغرفة.)

اشتياق: بالضبط كتلك القصة الشهيرة؛ حين تكون سعيداً فاذهب إلى المقبرة، وحين تكون مهموماً فاذهب إلى المقبرة أيضاً. لكن حين تكون معتدل المزاج؟ ... من غير شك عليك أن تتسكع في الشوارع ... لا فرق.

سنجر: والآن لا أعرف ما هو رأي الآنسة سودابه؟ فلربما ترى دفء الحياة في الرسم. لا شك أن مسرحية جيدة تجذبنا كما يجذبنا فيلم جيد، أو بناء رائع، أو تمثال جميل. وكذلك فنُّ العمارة ليس أقلَّ من سائر الفنون الأخرى ... والنحت على الحجر أيضاً (يعدُّ بأصابعه ليرى هل أصبحت سبعة فنون أو لا) ... لقد قرأتُ في مجلة إفرنجية أنهم صنعوا مؤخراً تمثالاً باسم «الكسل»، وهو رمز التَّنْبَلة. لقد صُنع هذا التمثال بفنية كبيرة حتى إنك تستطيع أن تلمس الكسل بيديك. فالأصل ...

سودابه: لا شيء يدفئني سوى الحب.

سنجر: آهٍ من الحب! لي وجهة نظر خاصة عن النساء والفتيات ...

كمال: الآن الدور دوري. المسألة هي أن كل واحد ذكر جانباً من الحقيقة. أما أنا فما يدفئني هو أن أكون نفسي دائماً، أن أعيش حياة بَنيتُها بنفسي. (يتريث قليلاً) أن أكون نفسي دائماً.

(كل الرؤوس تلتفت إلى اشتياق، ربما ينتظرونه ليقول هو الآخر رأيه في الموضوع.)

اشتياق (يتناول آخر قطعة حلوى): لا شيء يدفئني سوى المَوقِد[1].

(سودابه تهز رأسها.)

بهروز (ينفجر ضاحكاً): سنجر ... مرة أخرى وسط الحديث الجدِّي! أعطني واحدة من سجائرك المعروفة. علينا أن نعرض جزءاً من مسرحية ليلتنا هذه، حتى يدرك كل واحد أن اليأس وحده هو ما يدفع الإنسان؛ اليأس في الحب.

سنجر: تفضل، هذه واحدة من السجائر المعروفة ... لكنهم مؤخراً أحضروا سيجاراً جديداً ... آخ، يا له من تبغ!

سودابه: أنا أريد أن أبكي.

حوري: أنا أنهيت ما عليَّ من بكاء.

سودابه: أنا أحب رجلاً متزوجاً.

حوري: وهل تعرف زوجته بذلك؟

سودابه: لا ... لا ... لا أحد في الدنيا يعلم أني أحب ذلك الرجل ... سوى أربعة أشخاص؛ (تتريث قليلاً) أنا وهو و ... (تجيل النظر في جميع الاتجاهات) كمال واشتياق. إني أحب ذلك الرجل، ونظرة واحدة منه تكفيني. لكنه يحب زوجته، مجنون بها، و ... هنا يكمن عذابي ومعاناتي.

توفان: يبدو أن علينا أن نذهب.

حوري: آه، هو يحب زوجته؟ (تنفجر ضاحكة) وهل يُمكن أن يحب رجل ما زوجته؟

سودابه (عيناها دامعة وحيرانة): ذلك الرجل نفسه قال لي، قال لي إنه لا يستطيع ألا يفكر بزوجته.

---

[1]: والجملة في الأصل: (لا شيء يدفئني سوى الكرسي). والكرسي هو لوحة خشب يضعونها على الموقد في الشتاء، وينامون عليها أو حواليها.

توفان: بهروز! علينا أن نخرج لنرى ما الأمر.
بهروز: ولكن، في المقابل، هل هناك أيضاً امرأة تحب زوجها؟
حوري (حزينة): تلك المرأة جالسة هنا.
بهروز: كنت أعرف ذلك.
توفان (نافد الصبر، مضطرباً): صدَّعْتم رأسي. (يرفع صوته) أنا لا أحب أحداً.
حوري: كنت أعرف ذلك.
سودابه: كنت أعرف ذلك.
حوري (حاقدة. تلتفت إلى سودابه): كنت تعرفين!؟ وما علاقتك أنت؟
سودابه (ثائرة): كنت قد خمنت هذا.
سنجر: إنه جزء من المسرحية ... لو عُرِضَ لكان رائعاً. أنا شاهدت مسرحيات كثيرة. وأرى أن على المسرحية أن تتفحص نفسية الإنسان وتحللها وتفسرها دائماً.
كمال: الإنسان ونفسيته! ... أما أنا فلن أتزوج.
اشتياق: كيف؟ أين المسرحية من المرأة؟
كمال: أنا لن أتزوج، ولن أحب. يجب أن أموت وحيداً ومنفرداً.
توفان: لكني تزوجت و ...
بهروز (ينهض، وكأنه يريد أن يمثل على خشبة المسرح؛ يرفع صدره ويمدُّ يديه، وبصوت عال ومتقطع يقول): حانت لحظة العاصفة! أكملْ كلامك! و ... أحببت.
توفان: غريب! لقد أصبحتْ مثلَ مسرحيتنا بالذات، من غير أن نريد ذلك.
كمال: من هو كاتب المسرحية؟
توفان: شخص مجهول.
اشتياق: وطبعاً دوره أهم من أدوارنا جميعاً.
توفان: صحيح. وهو من سيعطي أجوبة الجميع.
حوري (باكية): سأموت، سأموت كمداً وحزناً.
بهروز (يركع أمام حوري، ويقول بتلك النبرة ذاتها): آه! إني أحبك يا أملي!
سنجر: كاتب مجهول ... أكان هذا أيضاً جزءاً من المسرحية؟
توفان: نعم، والآن سنعرض ما تبقّى منها.
اشتياق: نحن منتظرون. أنا دائماً في حالة انتظار.
كمال: لنجلس في الخلف يا شباب.

(سنجر وسودابه واشتياق وحوري يسحبون كراسيهم إلى الخلف.)

توفان (يمثِّل بعظمة ممثل ماهر محترف. يمدُّ يده اليمنى باتجاه حوري): كنتُ أحبك في زمن من الأزمان، يا مشروع أملي البعيد! آه! (يضغط على رأسه بكلتا يديه) والآن قلبي خالٍ وخاوٍ.

(تنهمر دموع حوري صامتة.)

بهروز (متقدم إلى الأمام أكثر وملتفت إلى توفان. يؤدي دوره بحرارة): والآن وقد عرفتَ أني أحب زوجتك ... آه، الآن وقد عرفتَ أني خنتُ الصداقة، ماذا ستفعل؟

توفان: لا أستطيع أن أفعل أيَّ شيء. لقد كذبتُ عليها. لقد كسرت لها قلبها.

بهروز: لا تحبها؟

توفان: كانت في يوم من الأيام شريكة لأحلامي، وكنتُ أحب دفء احتضانها. لكن واأسفاً ... رأيت فتاة ... رأيت فتاة كانت كالنبيذ والحمَام.

بهروز: وحبيبتي تصدِّق كذبك. تظن أنك ما تزال تحبها ... وهي لا تعرف أن القلوب الفتية ينابيع الحب اللاهب.

(سودابه مضطربة قلقة.)

توفان: فتاة كالنبيذ والحمَام ... لكني كذبت عليها، وقلت لها إن قلبي عند امرأة أخرى. ماذا كنت أستطيع أن أفعل؟ كيف لي أن أخرج من هذا الفخ؟ آه ... لا أعرف، لا أعرف ما سيفعله قلبها لي؟

سودابه: توفان! (لا تكاد تنطق الكلمة حتى تسكت)

(يجلس توفان وبهروز.)

سنجر: انتهت؟

توفان: يكفي ... آه، حوري! أقدّم لك اعتذاري، لقد كانت مسرحية ... (تائه) آنسة سودابه، لقد كانت مسرحية.

بهروز (غارق في التفكير ويائس): أجل ... لقد كانت مسرحية.

اشتياق: مسرحية من الواقع. وإلى حد ما تشبه مسرحية عُطَيْل التي أُذِيعت في الراديو. لكني لم أر مسرحية عطيل في التلفزيون، فلا أعرف ...

توفان: أقدِّم اعتذاري لكم، ما كان علينا أن نفعل ما فعلناه. لقد امتلأ الجو بالظنون السيئة. لم أكن أعرف البتة ... يبدو أن موضوع المسرحية هو: (لرجل ما زوجة جميلة، جميلة وحساسة.)

سنجر: إنها كمسرحية صينية بالذات ...
كمال: غالباً ما تشبه المسرحياتُ بعضَها بعضاً، لأن البشر يشبهون بعضهم بعضاً.
اشتياق: ولا سيما مسرحيات اليابانيين والصينيين، فبينها شبه تام. سنجر، أليس كذلك؟ أم أنك تريد أن تحدثنا عن ماداغاسكار؟
سنجر: ليس لي اطلاع كافٍ في هذا الباب، لكني أستطيع أن ...
توفان: كفى. لم يعد ذلك الرجل يحب زوجته. فالموضوع ليس موضوع «الماذا». المهم هو أنه لم يعد يحب زوجته. فهو ولهان بفتاة أخرى؛ فتاة عمرها أقل من نصف عمره، ويعشقها بجنون، لماذا؟ ليس مهماً أن نعرف لماذا ... ولكن تلك الزوجة لا تعرف أي شيء عن الموضوع. حتي إنها لا تعرف، لا تعرف أن زوجها يحب واحدة أخري و قد انقضي من المسرحية نصفها ... وهنا تكمن مشكلة زوجها، فهو لا يعرف ماذا يفعل، حتى ...
كمال: هذه القصة تبعث على الاشتياق.
اشتياق: أنا؟ اهاااا نعم نعم، أريد أن أتناول بعضاً من هذا البزر وأفصفصه، لكن صوته سيزعجكم.
كمال: لا لا، يبعث على الاشتياق لكل الناس الذين يثقون بالحب والحياة.
سودابه: (لتوفان): والبقية؟
توفان (بصوت خفيض): ذلك الرجل يعرف جيداً أن لا ذنب لزوجته.
كمال: الجميع لا ذنب لهم.
اشتياق: الذنب ذنب الكاتب. (يحمرُّ وجهه ويرتبك)
توفان: ربما يكون الأمر هكذا، لكني كممثل أستطيع، إن أردت ذلك، أن أمثل كما أحب.
بهروز: ربما ... ربما استطاع هؤلاء الممثلون الكبار الذين هم أكبر من المسرحية نفسها، وليسوا صغاراً في السنِّ أيضاً، أن يفعلوا ذلك، لكن أنا؟ آخ! فحتى لو أردت فلن أستطيع.
توفان: كل واحد منا يستطيع أن يكون كبيراً، أنت لا تنصف في ذلك.
اشتياق: ولكنه لم يعد يستطيع أن يبقى صغيراً، حتى لو أراد ذلك.

بهروز: ليس صحيحاً بأي شكل من الأشكال ... فكيف لي أن أستطيع ... مثلاً ... مثلاً أن أرغم المرأة التي في المسرحية لتحبني؟ لم يعد الأمر بيدي، فالمسألة مرتبطة بها، بالدور الذي أعطوه إياها. (ينظر إلى اشتياق نظرة حاقدة.)

توفان: لكن نهاية المسرحية ستحدد مهام جميع الشخصيات.

كمال: واضح. ودائماً كان الأمر كذلك.

اشتياق: على العكس من ذلك ... فما أكثر ما تكون المسرحية من جملة المسرحيات المعاصرة التي لا معنى لا لنهايتها ولا لمقدمتها.

توفان: ليس الأمر كذلك، فهذه المسرحية قديمة، قديمةٌ قِدَمَ هذه الكراسي.

سنجر: الليلة إذاً؟ (حزينٌ، لأنهم أخذوا منه دفة الكلام.)

(الجميع ينهض. يودع توفان وحوري وبهروز الآخرين ويخرجون معاً. حوري غارقة في التفكير. وتتبعهم سودابه في الخروج.)

سنجر (في زاوية خشبة المسرح): لا أفهم أي شيء من هذا الكلام. آخ، لا يهتم أحد بي ... أنا أكثر تعاسة من الجميع. (يخرج)

اشتياق (يمد يده إلى صحن المكسرات): طيّب! حتى يحين موعد عرض المسرحية أمامنا بعض من الوقت ... طبعاً سنذهب أبكر من الوقت.

كمال (مفكراً): لا أفهم من الذي يدير الدنيا.

اشتياق: نستطيع الآن أن ننتهز الفرصة ونتحدث عن النملة والإنسان.

كمال: يأتي صوت غناء من الخارج، هل تسمع؟ دعني أفتح الأبواب لنسمع جيداً.

اشتياق: النملة والإنسان والغناء! ... لا أفهم.

تنسدل الستارة.

ما يزال صوت غناء غامض ممتزج بالعزف يتناهى إلى السمع. وكأن كمال لا يفكر بإغلاق الأبواب. ولكن لماذا ... دعنا نسمع جيداً ... ها! لم يعد يُسمَع الصوت. إذاً لقد أغلقَ الأبواب. لننظر بدقة: آه إنه المشهد الثاني.

تُرفع الستارة:

رصيف عريض وسط مَحَلَّي قماش، انشغل بمساومة بمفاصلة البائعين. ويُرى مسرح (مَرْجانه)؛ المسرح المعروف في المدينة. باب المسرح مفتوح، لكن ثمة تردُّد

غريب. الحمَّالون يُخرجون من المسرح الكراسي، والأرائك، ولوحات الديكور، والألبسة، وأشياء أخرى، ويأخذونها إلى الشارع جانباً، حيث توقفت شاحنة وعربة قديمة، يضعون فيهما الأثاث. ما زال العابرون واقفين، يُطلون برؤوسهم، يجتمعون ويتهامسون. ويحاول ثلاثة من الشرطة أن يفرقوا جمع الناس. وضابط من ضباط الأمن العام يراقب ما يجري، وبين الفينة والفينة يذرع خشبة المسرح جيئة وذهاباً، ويصدر أوامره إلى الشرطة هامساً. يصعد أحدهم السلم وينزع لوحة المسرح. الفضاء مغبرٌ، لكن مع هذا تُمكِن قراءة الإعلانات الملونة الكبيرة التي ألصقوها بجدران المسرح: «في مسرحية الليلة، توفان ...»

السيد بِهِنْرادْ؛ مدير المسرح، واضعاً يديه في جيوبه ويذرع المكان جيئة وذهاباً، عصبيٌ.

العابر الأول (على جانب خشبة المسرح): بكم كان مديوناً؟

العابر الثاني (على جانب خشبة المسرح): يقولون بستين ألف تومان.

الشرطي: قلت لكم: انقلعوا من هُونْ. (في يده عصا، وقد أضاع هراوته.)

يهرب العابرون.

يقف تكسي في زاوية الشارع، يترجل منه توفان وبهروز وحوري وسودابه، ويتجهون مباشرة باتجاه المسرح. وفجأة يتسمّرون في أمكنتهم كالمصعوقين.

مدير المسرح (عصبيٌ مغتمٌ. يهز يديه): أترون؟ أترون؟ هذا هو الاهتمام بالفن. وهذا هو تطبيق القانون.

لمَّا يفارق الذهولُ الداخلين الجدد.

توفان: لا أفهم! سيد بهينراد، ماذا حدث؟

مدير المسرح: الوهم؟ الخيال؟ يريد صاحبه أن يحوله إلى سوق تجاري.

بهروز: ثم ماذا بعد؟

مدير المسرح: ماذا بعد؟ كما ترى، إنه قرار المحكمة.

عابر (على جانب خشبة المسرح): أين يأخذون الأثاث؟

عابر آخر: يأخذونه إلى المحكمة، لقد أغلقوا المسرح.

الشرطي: لعنة الله عليكم!

توفان: آه! (يلتفت إلى حوري وسودابه): لم يخطر لي هذا قطُّ.

بهروز: ذهب تعبنا سدًى. (يسأل مدير المسرح): أين الشباب؟

مدير المسرح: الشباب؟ لم يأتوا بعد. لا أحد يعرف بعدُ. اللعنة، فاجأنا على حين غرة.

توفان: والمسرحية ... (أكثر هدوءاً) والمسرحية التي تعلقتُ بها كل هذا التعلق (يلتفت إلى حوري وسودابه، ويقول بصوت أعلى): ما وظيفتها؟ ما وظيفة المسرحية؟

سودابه: أفكر في الجواب.

حوري (تدخن): عليك أن تمثل في البيت ليلاً.

توفان: لا أحد يفكر فيَّ. لا أحد يفكر في عملي. (عصبيٌّ.) الكل ينتظر الجواب. آه، كأنه قد مات ولدي.

بهروز (ضاحكاً): حالات اليأس؛ واحدة تلو الأخرى.

مدير المسرح: صرفت كل ما أملك على هذا المسرح.

بهروز (مستهزئاً): واضح.

مدير المسرح: لقد قدمت مسرحيات رائعة.

توفان: رائعة! رائعة وشعبية ...

مدير المسرح: ربُّ الممثلين. (يتريث قليلاً) المحكمة هي التي قررت. (يلوِّح بيديه) المحكمة ...

توفان: وكأنه قد مات ولدي، هل تستوعبون ذلك؟ حوري، هل تفهمينني؟ لكن لا ... فقط تسبحين في أفكارك. آخ سودابه، أنت أيضاً لست مستعدة لتفهميني. أعرف ما هي قصتك ... لا تفكرين إلا في نفسك ... في مشاعرك وحسب ... وأنت، بهينراد! على أي شيء تأسف؟ على النقود ... على النقود التي ينبغي أن تدفعها؟ وأما أنا فقلبي يحترق على مسرحيتي، فأين سأعرضها على المسرح مرة ثانية؟ آخ أين؟ بهروز، أنت قل لي ... فاليوم لم يعودوا يمثلون في المسارح، بل يرقصون. لا شيء سوى الرقص والغناء ... فمن ذا الذي سيصيخ السمع إلى كلماتي؟ وحتى لو أردت أن أبيع نفسي فلا فائدة. فقد استولوا على الأماكن كلها.

بهينراد: كان هدفي هو تطوير المسرح.

توفان: أعرف ... أعرف ما تقوله كاملاً. وأعرف كم تعذبتُ وشقيت حتى رضيتَ أن أعرض مسرحيتي على مسرحك. كم تعذبت وشقيت. (عبثاً يحاول أن يبتسم.)

الشرطي: سيد بهينراد، يريدونك في المخفر.

(يخرج بهينراد.)

بهروز: لماذا ننتظر؟

(يغطي الغبار خشبة المسرح تقريباً. وتتحرك الشاحنة والعربة القديمة بعد أن امتلأتا. يصل كلٌّ من كمال واشتياق.)

كمال: كأنه يوم القيامة!

اشتياق: ليس الأمر غريباً عليَّ.

توفان: هل سمعتم ماذا حدث؟

كمال: سمعنا الناس يتحدثون، لكن ما العمل؟

اشتياق: على الأقل يمكننا أن نذهب من هنا.

كمال: هذا الموضوع يجعلني أفكر.

الشرطي: رجاءً تفضلوا!

توفان: يجب أن نذهب.

بهروز (على جانب خشبة المسرح): آه حوري! لقد قتلتني عيناك. كيف لا تفهمين أني أحبك؟

(يخرج بهروز وتوفان.)

حوري: وحيدة! وحيدة ويائسة. (تتبعهما بخطوات بطيئة.)

سودابه (تلتفت إلى كمال): كان يقول إن الجميع سيسمع جوابه في المسرحية. وأنا، ماذا أفعل؟ والآن، ماذا أفعل لهذا الحب والشك؟

كمال: الشك؟ الشك هو الذي يأتي بالعذاب؛ فاكهةِ السماء هذه.

سودابه: ولكن لا طاقة لي على تحمل العذاب أكثر من ذلك.

اشتياق: كم أنتم بسطاء! لا حاجة للعرض أصلاً؛ فتوفان سيمثل على خشبة مسرح الحياة بشكل طبيعي أكثر، والجواب الذي سيقدمه حينئذ يكون من الحقيقة أقرب، والعذاب أيضاً ليس فاكهة سماوية، كمال اسمح لي، إنه فاكهة أرضية.

سودابه: لكن، ألا يجب أن تستفهم؟ ألا ينبغي أن تقلق وتشك وتضطرب؟

اشتياق: لا يجب أن يقلق أحد؛ لا أنت ... ولا حوري، ولا توفان، ولا أي واحد، حتى أنا. هذا حكم عام. فلا ينبغي لأحد أن يستفهم أو يقلق. فالحب دائماً سيسير في طريقه بنفسه.

كمال: أنا أكره الحب ... أنا لن أتزوج.

يقهقه اشتياق قهقهة عالية، حتى إن العابرين والشرطة يرجعون وينظرون إليه مدهوشين.
تُسدل الستارة. ينحني أحد الحمَّالين ويلفها ثم يأخذها إلى الخارج. والحمَّال الآخر الذي ينزع مساميرها يَنزل مِن على السلم، ويحمله ثم يمشي. وبعد قليل، المسرح مظلم، خاوٍ، وحيد. ولن نراه بعد الآن ... حتى اليوم الذي سيهدمونه فيه. وأما المسرح؟ آه ... لا تُفكروا فيه كثيراً، فلا بدَّ أنهم سيبنونه في مكان آخر. فالإنسان لا يعجز عن أيِّ شيء، ويجد حلاً لكل المشاكل. ■



العين الزجاجية

جون كير كروس

ت: مها حسن بحبوح
(بتصرف)



ثمة أمور طريفة تدفعك للضحك، وثمة أمور طريفة لا تدفعك للضحك إطلاقاً – أو يمكن القول إنك حتى ولو ضحكت فليس بسبب طرافتها: أنت هنا إنما تقوم بما عرّف به برغسون الضحك – أنت تزمجر. أنت هنا في مواجهة أمر تعجز عن فهمه – أو أمر تفهمه حق الفهم، لكنك لا ترغب في الاستسلام له. أمر هو كالجانب الآخر لما هو مألوف – الظل عندما ينكشف جانبه الخفي للعيان – الواقع الكامن في الأغوار السحيقة لما هو سطحي.

لنأخذ ما حدث مع جوليا، مثلاً. هل يسعنا الضحك على أشخاص مثل جوليا؟ أنا شخصياً لم أستطع الضحك عليها. مع ذلك لا يمكننا الإنكار أن جوليا شخص مضحك – ثمة ما هو بالغ الطرافة في تلك القامة الهزيلة، في تلك العينين الواسعتين الجديتين، في أرنبة أنفها الحمراء الرطبة على الدوام، الأنف الذي لا أغالي إذا قلت إنه أطول أنف في العالم. ثمة ما هو طريف في قدرتها الخرقاء التي لا تُجارى على التفوه بما هو خاطئ – لكنها عندما تتفوه بشيء كهذا فإن عالماً كاملاً من سوء الفهم المأساوي يبرز للعيان. تبتسم العينان بجدية وتتخذ جوليا وضعية

تشي بأن تعليقاً ما قد تم الإدلاء به، تبدو وكأنها تقول: هل لاحظتم! لقد أدليت بتعليق، تعليق يا أصدقائي، تعليق! يعدّل الجالسون وضعية جلوسهم وينظرون في الاتجاه المعاكس، أو يسارعون إلى الحديث حول موضوع مختلف.

سأروي لكم حادثة توضح ما رميت إليه. حضرتْ أسرة إحدى الأصدقاء لزيارتي وزوجتي لتهنئتنا بالزواج، وكانا يصحبان طفلهما الرضيع. ذهبت الأم لتتمشى قليلاً وتركت الطفل في رعاية زوجتي. بعد انقضاء بعض الوقت نظرت زوجتي إلى الساعة فجأة وقالت: «سأصعد إلى الطابق العلوي، لقد حان وقت إرضاع طفل سيليا». رفعت جوليا عينيها الزرقاوين المبتسمتين عن المجلة التي كانت تقلّب صفحاتها، وسألتها: «بزجاجة الإرضاع، أليس كذلك؟»

جوليا تجاوزت الأربعين من عمرها – فهي تبلغ الثانية والأربعين إذا توخينا الدقة.

سأروي الآن قصة حدثت مع جوليا. هل هي قصة مضحكة؟ لا أدري – فعلاً لا أدري. هناك بَطَلان للقصة، وبمعنى ما البطلان مضحكان – جوليا وذلك الرجل، أعني ماكس كولودي. أنا لا أعتقد أن القصة مضحكة؛ بل هي قصة غريبة لدرجة تلامس حد البشاعة. هناك انعطاف صغير غير متوقع في القصة، شيء غريب لا يمكن تفسيره.

قبل الشروع برواية القصة، ثمة شيء ينبغي قوله. إذا ذهبتَ لزيارة جوليا في شقتها الصغيرة في ويست كينسينغتون لتناول الشاي، فسوف تشاهد على رف الموقد شيئاً يحفر في ذاكرتك أكثر من أي شيء آخر في غرفة الأشباح تلك. وسوف تغادر الشقة مقطب الجبين مزموم الشفتين تحاول فَهْم ما رأيت، واستنتاج معنى ما. ولكن عبثاً.

القصة التي سأرويها هي، قصة العين الزجاجية التي لا تفسير لها والتي تتربع فوق الرف الرخامي للموقد في غرفة جوليا، داخل علبة صغيرة من القطيفة السوداء.

قرأتُ يوماً في أحد كتب الفلسفة الشرقية قصة حول عين زجاجية. تروي القصة، على ما أذكر، حكاية شحاذ طلب صدقة من أحد الفلاسفة. رفض الفيلسوف وتابع

السير. لكن الشحاذ لاحقه وهو يلح بطلب الصدقة إلى أن بلغ الاثنان أطراف المدينة. توقف الفيلسوف عن المسير نافد الصبر وقال للشحاذ: «سوف أعطيك النقود، ولكن بشرط. إحدى عينيّ مصنوعة من الزجاج. إذا استطعت أن تعرف أيهما فسوف أهبك كل ما أحمل من نقود». نظر إليه الشحاذ بإمعان، ثم قال بوقار: «عينك اليمنى يا سيدي هي العين الزجاجية». ذهل الفيلسوف وصرخ: «عيني الزجاجية هي تحفة فنية صاغتها أنامل أحد أمهر حرفيي العالم، ومن المستحيل تمييزها عن العين الأخرى. كيف عرفت أن العين اليمنى هي العين الزجاجية ؟» قال الشحاذ بهدوء: «لأن عينك اليمنى هي العين التي ترمقني بنظرة رحيمة».

قبل خمس سنوات، أي عندما كانت جوليا في السابعة والثلاثين، كانت تعيش في غرفة صغيرة كئيبة يكسو جدرانها ورق جدران أصفر اللون تفشّت فيه بقع الرطوبة عند الزوايا. وكانت تتوزّع على الجدران صور سفن شراعية قديمة تبحر في محيطات نائية، وفي إحدى زوايا الغرفة قبع موقد غازي صدىء تطهو عليه جوليا وجباتها المتواضعة. لم تكن جوليا آنذاك تعمل في وظيفتها الحالية اللائقة. كانت تعمل كاتبة في مكتب محام عجوز ذي تفكير محافظ يدعى موفري، وكان يصر على ارتداء قبعة سوداء مربعة الشكل وعلى الكتابة إلى موكليه بخط اليد.

كانت جوليا تعيش وضعاً بائساً من الوحدة والكآبة. لم تكن قد تعرّفت إلينا بعد، أي أنها كانت تفتقر للرفقة والراحة اللتين نمنحهما إياها. كانت تستيقظ صباحاً وتعد لنفسها كوباً من الشاي على الموقد الغازي الصغير وتحمص شريحة من الخبز. أما الغداء فكانت تتناوله في مقهى متواضع وقد فتحت كتاباً على الطاولة. في المساء كانت تطهو وجبة بسيطة – كأن تقلي قطعة لحم مقدد وتسلق بعض الخضار. بعد غسيل الأطباق، كانت تقرأ قليلاً أو تكتب رسائل إلى شقيقتها في ليشيستر. ومن ثم تأوي إلى سريرها في العاشرة والنصف.

ما الذي كان يدور بذهنها ياترى؟ هل كانت تتأمل السفن في اللوحات المعلّقة على الجدران وتتخيل نفسها تبحر على ظهر إحداها إلى أماكن لايصل إليها خيال بشر؟ هل كانت تسمح لأفكارها بالشرود عندما تقرأ – روايات كئيبة في الغالب كتبها روائيون موتى وتدور حول شخصيات لم توجد قط – لتتخيل نفسها تعيش

حياة مفعمة بالحياة، في إسبانيا أو إيطاليا أو المغرب، على سبيل المثال؟ هل كانت تتوق لسماع طرقة على بابها، هل كانت تأمل أن يعود الشاب الذي يقطن في الشقة الكائنة في أعلى شقتها ثملاً في إحدى الليالي ويدخل غرفتها من قبيل الخطأ؟ هل كانت تعود بأفكارها إلى ماضيها وتفكر ملياً بالسبب الذي جعل سنوات عمرها تمر من دون أن تلاحظ مرورها؟ ماضيها ... هل كانت تدرك يا ترى أن أصحاب الأرواح البائسة، من أمثالها، مُقدَّر لهم الفشل في كل مساعيهم؟ لم تكن جوليا عذراء: فقد أغواها رجل أعمال كهل عندما كانت في الثامن عشرة، ولم تره ثانية بعد ذلك. وفي مرحلة ما من حياتها جربت مشاعر الحب – بل إنها خُطبت ذات مرة لشاب التقته أثناء إجازة قضتها في منتجع على شاطئ البحر. ولكن لم يُقدَّر لها اللقاء بالرجل الذي أحبته، وكان محاضراً في الكنيسة التي كانت تتردد عليها، أما خطيبها، فبعد ستة أشهر من المراوغة بعث إليها بكل الرسائل والهدايا التي أغدقتها عليه، واختفت آثاره. وكان آخر ما سمعت عنه هو أنه كان يعيش في ليفيربول بعد أن تزوج من راقصة. وبمرور السنوات صار السيد موفري العجوز الشخص الذي تتمحور حوله كل أحاسيس الإخلاص والتفاني، أما مشاعر الحب فقد كانت من نصيب ابن شقيقتها المعقد.

كانت شقيقتها ترسل الطفل إلى لندن مرة في العام للإقامة مع جوليا، عندما كانت تذهب لزيارة عائلة زوجها في ويلز. في تلك المناسبة، كانت تحجب إحدى زوايا غرفتها بستارة، وتستعير من صاحبة المنزل سريراً نقالاً لينام عليه الصبي. كانت تقدم له أفخر الأطعمة وتصحبه إلى دور السينما والمسارح، وتشتري له الكثير من الألعاب. أما الطفل الشاحب اللون، برأسه الضخم وعينيه الأشبه بكرتين من المعجون، الذي كان يتقبل كل ما تقدمه جوليا من دون أي اعتراض. كانت المكافأة الوحيدة التي تحصل عليها جوليا هي ابتسامة باهتة لا معنى لها.

بدأت الحكاية المأساة للعين الزجاجية في أواخر فصل الصيف، خلال إحدى زيارات برنارد. اصطحبت جوليا برنارد لحضور عرض مسرحي. بدأ العرض ببعض الألعاب البهلوانية وتبع ذلك قصائد غنائية أداها مغنيا أوبرا، ثم جاء دور أهم فقرات

العرض، وهي فقرة الفنان الذي يتكلم من بطنه، وكان قدَ تم الإعلان عنه في برنامج العرض على النحو التالي:

ماكس كولودي

الفنان الذي يتكلم من بطنه

مع دميته المضحكة

«جورج»

ارتفعت الستارة، وخلال ثوان نسيت جوليا كل ما حولها. نسيت برنارد، ونسيت الغرفة الصغيرة بورق جدرانها الأصفر، والسيد موفري والمقعد العالي الذي تجلس عليه في المكتب. في تلك اللحظة، لم يعد هناك في العالم سوى شيء واحد — ماكس كولودي.

كان جالساً على المسرح وقد تركزت عليه الأضواء لتبرز وسامته، التي تبهر الأبصار، بشعره الأسود اللامع وفكيه البديعين وشاربه المنمق بعناية. كان يتمتع بكتفين عريضتين تنمان عن قوة بدنية هائلة وبعينين عميقتين، وكانت هناك غمازة في ذقنه، أما أسنانه فكانت تتلألأ كالجواهر عندما يتكلم.

أما جورج، الدمية التي كان يُجلسها على ركبتيه، فكانت مسخاً بطول لا يتجاوز ثلاثة أقدام ذات رأس ضخم وعينين جاحظتين. كان رأس الدمية يتحرك بسرعة يمنة ويسرة، وكانت الدمية تجيب على أسئلة ماكس بغباء وبصوت حاد أخنف. لم تنتبه جوليا إلى الوقت إطلاقاً ولم تسمع الحوار ولم تسمع الأغنية البائسة التي غنتها الدمية «جورج». كانت مأخوذة بالشاب الفائق الوسامة ترقب كل حركة يقوم بها مهما كانت خفيفة. عندما أسدلت الستارة كانت جوليا ما تزال ساهمة دون حراك وقد التمعت عيناها الزرقاوان، أدركت في تلك اللحظة أن ماكس كولودي، هو أفضل رجال العالم أجمع، هو فتى أحلامها. وبدت كل السنوات العجاف التي عاشتها، كل تلك المساحات القفراء من حياتها، وكأنها كانت تسير بها نحو تلك اللحظة القصوى الرائعة.

عادت مع برنارد إلى غرفتها وهي تسير حالمة بعد أن ساعدت الصبي في الإيواء إلى سريره، ذهبت بدورها لتنام، استلقت في فراشها ساهمة النظرات تحدق في السقف وتصغي إلى أصوات الليل الخافتة وهي تردّد وقع الأقدام عبر النافذة المفتوحة — خطوات رجل الشرطة البطيئة المتمهلة، وخطوات شاب مسرع إلى منزله، وخطوات عشاق يتمهلون في سيرهم.

كانت تفكر بماكس كولودي طوال الوقت. لم تستطع محو صورته من ذهنها — أو بالأحرى لم تكن ترغب في محو صورته من ذهنها. لا بد وأنه في الثلاثين من عمره، ولنقل في الثانية والثلاثين؛ أي أنه يصغرها بخمس سنوات لا أكثر. ما نوع الحياة التي يعيشها، هل هو (رغم هول الفكرة) متزوج؟ في الثانية والثلاثين؟ لو أنها تعتني بمظهرها أكثر وتتعلم بعض طرق التجميل، لا بد وأنها ستبدو في الخامسة والثلاثين. هل هو طويل القامة ياترى، كان جالساً طوال الوقت على المسرح؛ بل إنه لم ينهض لرد تحية الجمهور؛ لكنه يبدو طويل القامة، فكتفاه العريضتان تشيان بطول قامته. ماكس كولودي ... يا للاسم الشاعري. السيد ماكس كولودي، مدام كولودي أم السينيورا كولودي؟

سمعتْ وقع أقدام تصعد الدرج. لا بد وأن الشاب القاطن في الشقة العليا عاد إلى منزله. لنفترض أنها أصبحت السينيورا كولودي، لربما كانت الآن مستلقية في غرفتها في فيلتهما في إيطاليا — في ضواحي روما. ولربما كان ماكس يؤدي فقرته على المسرح، وسوف يعود إلى المنزل متعباً. إذاً الخطوات على الدرج لا بد وأنها خطواته. وسوف يُفتح الباب في أية لحظة ويدلف منه ماكس. ستضمه إلى صدرها وتساعده في الإيواء إلى السرير.

خفَتَ وقع الأقدام، سمعتْ باب الشقة العليا يُفتح ومن ثم يُغلق. تنهدت وتقلبت في سريرها، السينيورا كولودي ...

كان من المقرر أن تنتهي زيارة برنارد صباح اليوم التالي. طلبت جوليا إذناً من السيد موفري بالتغيب صباحاً واصطحبت برنارد إلى محطة القطار. كانت ذاهلة عما حولها، ودَّعته وقبلته بصورة آلية ومن ثم أرسلت برقية إلى شقيقتها لإعلامها بأنه استقل القطار. ذهبت لتناول الغداء، ولأول مرة منذ سنوات لم تذهب إلى المقهى

الذي اعتادت التردد إليه؛ بل توجَّهت إلى مقهى صغير مواجه للمسرح، فلربما صادف دخول ماكس إلى المسرح أو خروجه منه أثناء جلوسها هناك.

مرت فترة العصر من دون أن تشعر. لاحظ موفري العجوز شرود جوليا لكنه عزاه إلى تأثرها بوداع ابن شقيقتها. وبما أنه كان متعكر المزاج فقد طلب من جوليا إغلاق المكتب باكراً واعتمر قبعته المربعة الشكل وتوجّه إلى منزله.

أغلقت جوليا المكتب باكراً وهرعت إلى غرفتها حيث سلقت بيضة للعشاء ومن ثم توجهت إلى المسرح. جلست بين النظارة تنتظر على أحر من الجمر انتهاء فقرات الألعاب البهلوانية وأغاني الأوبرا، وعندما أُعلن عن فقرة ماكس كولودي تسارعت دقات قلبها لدرجة الألم، واكتست يداها بعرق حار دبق. تسمَّرت نظراتها على الشاب الأنيق الدمث وعلى الابتسامة اللطيفة التي كانت ترتسم على شفتيه عندما تتفوه الدمية جورج بحماقاتها. ولم تفُتْها انحناءته الخفيفة لدى تصفيق الجمهور، تلك الانحناءة المهذبة المتحفظة اللائقة به — التي لا تشبه في شيء صخب باقي الفنانين الذين سبقوه على المسرح. لا شك بأنه يضع مساحيق تجميل ولربما كان يبدو أكبر سناً في حياته العادية. لا بد وأنه في الخامسة والثلاثين.

أسدلت الستارة. وبدأ الجمهور بالتصفيق. جلست جوليا كالمسحورة من دون حراك. كانوا يصفقون له، لحبيبها ماكس. رُفعت الستارة ثانية، كان ما يزال جالساً يحني رأسه ويبتسم بينما جلست الدمية جورج على ركبته تعلو وجهها ابتسامة بلهاء. كان ماكس ينظر إلى الأمام. حاولت جوليا اللجوء إلى قوة إرادتها لجعْله ينظر باتجاهها كانت قد قرأت أن أشياء كهذه ممكنة التحقيق. ولكن يبدو أن إرادتها لم تكن قوية بما يكفي لأن ماكس تابع النظر إلى الأمام، إلى الجمهور عموماً. سمعت جوليا امرأة بين الجمهور تقول لمن كانت تجلس بجوارها إن من الصعب تخيل رجل بهذه الوسامة. أجابت المرأة الأخرى: «برأيي، نعم، إنه بالغ الوسامة». نظرت إليها جوليا بحقد وهي تتمنى لو استطاعت قتلها.

غادرت المسرح واتجهت إلى غرفتها بخطوات متمهلة، وعندما اقتربت من المبنى شاهدت لوحة إعلانات تحمل اسمه بحروف كبيرة. تلفتت حولها بسرعة للتأكد من

خلو الشارع، ثم مزقت زاوية الإعلان بسرعة، وعندما وصلت إلى غرفتها مسّدت قطعة الورق المجعدة وتأملتها ملياً قبل أن تدسّها بين صفحات أحد كتبها المفضلة.

سوف أطلب من القارئ الآن تصديق ما يبدو –بالنسبة لأي كائن بشري عادي– مستحيلاً. ولكن علينا ألا ننسى السنوات السبع والثلاثين الكئيبة، وساعات الوحدة الطويلة في تلك الغرفة البائسة التي يغطي جدرانها ورق أصفر اللون. وعلينا ألا ننسى أيضاً حادثة الإغواء التي حصلت قبل عشرين عاماً تقريباً والخطبة التي لم تستمر، وقبعة السيد موفري المربعة الشكل. ولنتذكر أيضاً الوجبات الوحيدة ومشاعر الحب الباهتة الباردة التي كانت تتركز على برنارد من دون أن تلقى أي تجاوب. وقبل كل شيء، علينا أن نتذكر قصة العين الزجاجية للفيلسوف الشرقي، والعين الزجاجية الأخرى؛ أي العين القابعة داخل علبة القطيفة السوداء على رف الموقد في غرفة جوليا– وهي كل ما تبقى من قصة حب جوليا وماكس كولودي. عين زجاجية، الأثر المتبقي، أثر غريب بل رهيب.

ظلت جوليا خلال الأسبوع الأول من بدء شغفها بماكس كولودي تتردد كل ليلة إلى المسرح حيث تجلس وتشرع بنتف المخمل الذي يكسو ذراع مقعدها بأصابعها النحيلة المتشنجة وقد ثبتت نظرها وهي مسحورة على الرجل الأنيق الجالس على المسرح.

عثرت جوليا في كشك لبيع الصحف على مجموعة من البطاقات التي تضم صوراً للشخصيات المسرحية الشهيرة مع بعض الآراء المنشورة في الصحف حول تلك الشخصيات. كان هناك بعض البطاقات التي تحمل صور كولودي، ولم تتردد في وضع نصف تلك البطاقات في حقيبة يدها بعد أن تأكدت من أن أحداً لا يراقبها. كانت البطاقة تضم صورة ماكس كولودي جالساً وعلى ركبته دميته، جورج، مع توقيعه في الزاوية اليمنى أسفل الصورة. كانت الآراء المنشورة في الصحف مطبوعة على الوجه الآخر للبطاقة، وقد ورد في بعضها: «... لقد نجح السيد كولودي، من خلال عرضه، في إقناعنا بأنه ما زال بإمكاننا استخدام تعبير «فنان» من دون أن نجافي الحقيقة، بعد أن شاع استخدام هذا التعبير لوصف من لا يستحقونه...» وورد في تعليق آخر «... عرض لا ينسى»

وضعت جوليا البطاقات داخل أحد كتبها مع قطعة الورق التي انتزعتها من لوحة الإعلانات. صارت تتأمل الصورة كل ليلة قبل أن تؤوي إلى سريرها، وتتأملها كل صباح قبل أن تذهب إلى عملها. بعد انتهاء الأسبوع، اشترت جوليا من كشك الصحف نفسه نسخة من مجلة تحوي برامج عروض الفنانين حيث عثرت على اسم المسرح الذي سيؤدي فيه ماكس كولودي عرضه التالي. ومثلما فعلت في الأسبوع الفائت، صارت تتردد إلى المسرح كل ليلة لتجلس في مقعدها وتتأمل كولودي على المسرح. وفي الأسبوع التالي، شدت الرحال إلى مسرح جديد.

سبق وأن قلت إنني أتوقع منكم تصديق أمور لا تُصدَّق.

أحد تلك الأمور هو ذلك الافتتان الأبله لعجوز قبيحة بفنان مسرحي ... أصيبت جوليا بالعمى، ولكن لم تكن إحدى عينيها زجاجيّة. مع ذلك، ربما كنا نحن في موقع الفيلسوف في تلك القصة الشرقية. جوليا كانت الشحاذ، ولكن من دون أن تمتلك فطنته وحدة ذكائه.

بدأت نهاية القصة عندما قرأت جوليا في إحدى المجلات الفنية أن ماكس كولودي كان ينوي القيام بجولة لتقديم عروضه. قامت أولاً وقبل كل شيء بإبلاغ رب عملها، السيد موفري، بأنها ستترك العمل بعد أسبوع. كان لديها مبلغ متواضع ادخرته خلال سنوات : كانت تنوي، من دون أن تفكر ولو للحظة في المستقبل، أن تنفق من ذلك المبلغ في رحلتها لملاحقة كولودي في جولته عبر البلاد.

لم تكتف بذلك، بل بعثت برسالة إلى كولودي قالت له فيها إنها ترغب بمقابلته، وكان جوابه أنه يشعر بالامتنان لإعجابها به لكنه لا يجري مقابلات إطلاقاً. لم يثنها ذلك عن إرسال المزيد من الرسائل إليه وكان هو يجيبها على رسائلها. وبمرور الوقت بدأت تردِ في رسائله عبارات تنم عن الدفء والمودة؛ بل إنه طلب منها في إحدى الرسائل أن ترسل له صورتها، فأرسلت إليه، والذعر يملأ نفسها صورة قديمة غير واضحة المعالم التقطت لها مع خطيبها عندما كانت في الثالثة والعشرين. وهنا أدعو القارئ لإغلاق عينه اليسرى والنظر إلى جوليا بالعين الزجاجية.

أخيراً، حصل اللقاء بين جوليا وكولودي. يمكن اعتبار هذا اللقاء نهاية الحكاية — مثلما يمكن اعتباره بداية لها. وهاكم ما حدث.

كانت جوليا في رسائلها إلى كولودي لا تتوقف عن الإلحاح على اللقاء به. في البداية كان هو يكرر أنه لا يجري مقابلات، ولكن مع استمرار إلحاح جوليا ومع تنامي مشاعر الود لديه بدأ يلمح بإمكانية مقابلتها. قد تكون الصورة هي السبب. وقد يكون السبب رغبته هو في الاستمتاع بكل هذا المديح عن قرب، وبدا له أن الأمر يستحق المخاطرة. لقد سبق وألمحت إلى أن ماكس كولودي كان هو أيضاً مضحكاً وإن بأسلوبه الخاص.

في الرسالة التي قال فيها، أخيراً، إنه يوافق على مقابلتها ويحدد الزمان والمكان، وضع بعض الشروط التي تليق بكونه فناناً مسرحياً. كان عليها ألا تمكث أكثر من خمس دقائق في المقابلة الأولى. في ما بعد، وفي حال رغبتها بلقائه ثانية، يمكن ترتيب لقاءات مطوّلة. وقال أيضاً إنه يمقت الأضواء الباهرة في حياته اليومية نظراً لأن مهنته تفرض عليه البقاء مطولاً تحت وهج أضواء المسرح، بالتالي سوف تكون الأضواء خافتة في غرفة الفندق حيث سيلتقيان. وأضاف أنها إذا لم تكن تمانع في لقاء رجل غريب في غرفة فندق خافتة الأضواء من دون وجود أحد سوى دميته جورج، عليها أن تكون في فندق سيبانك تمبرانس. كتب لها عنوان الفندق وحدد الزمان، وكان يوم السبت الساعة العاشرة مساء بعد انتهاء عرضه المسرحي ثمّ ختم الرسالة بالقول إنه سوف يكون سعيداً بأن يحدثها عن نفسه ويسمع منها ما تود أن تخبره به عن نفسها.

لا أعتقد أن القارئ يرغب بمعرفة تفاصيل فترة الساعة والنصف التي قضتها جوليا أمام المرآة مساء اليوم المرتقب. ولا تفاصيل الآلام التي عانتها قبل أن تقرر ماذا ترتدي للموعد. ولعلها قررت في نهاية المطاف أنها مهما فعلت فلن تبدو مثل صورتها التي أرسلتها له. ومن الممكن أن تكون قد شعرت بالغبطة في قرارة نفسها لأنه اشترط أن يقابلها في غرفة خافتة الأضواء ولمدة خمس دقائق فقط. ولربما توجست من أن قوله: «في حال رغبتك بلقائي ثانية» ربما كان يعني: «في حال رغبتي بلقائك ثانية». لا سبيل إلى الإجابة عن تلك الأسئلة. أنا أحاول أن أخمن و أروي القصة فقط لا غير.

حلت الساعة العاشرة إلا عشر دقائق. بدأت جوليا تسير جيئة وذهاباً أمام باب الفندق بانتظار أن تعلن الساعة العاشرة. اجتاحت جسدها رعدة، ولكن ليس بسبب البرودة الخفيفة في الجو. كان الشارع يضج بالحياة ويشع بالأضواء، تناهت إلى سمعها نغمات الجاز الآتية من صالات الرقص المنتشرة هنا وهناك وألحان الأكورديونات والجيتارات في أيدي الشباب والشابات الذين كانوا يجوبون الشارع في مجموعات صاخبة.

نظرت إلى ساعتها. الساعة العاشرة إلا دقيقتين. دفعت الباب الدوار بيدها ودخلت إلى ردهة الفندق واتجهت إلى قسم الاستعلامات. حدّق فيها الموظف العجوز الأصلع، تلعثمت وهي تسأله عن رقم غرفة السيد ماكس كولودي، أجاب: «الغرفة رقم سبعة، الطابق الأول، الدرج إلى اليسار».

اندفع الدم إلى وجهها وهي تعبر القاعة وتشعر بنظراته تلاحقها. أثناء صعودها الدرج، محاذرة التعثّر بالسجادة المهترئة، مسحت أرنبة أنفها الرطبة بمنديل مضمّخ بعطر الورد. دعت ربها- فقد كانت امرأة مؤمنة- ألا يراها أحد. لم يرها أحد، عدا تماثيل الملائكة المصنوعة من الجص المتوزعة في المكان.

وصلت إلى الغرفة رقم سبعة.

همست لنفسها: «ياإلهي، ساعدني».

طرقت الباب. جاءها صوته عبر الباب. الصوت الذي تميّزه بين ألف صوت، الصوت الذي طالما أصغت إليه بكل جوارحها من مقعدها في صالات المسارح العديدة. تلت صلاة سريعة همساً ودلفت إلى الغرفة.

كان جالساً إلى طاولة ضخمة من خشب الماهوغني في مواجهة الباب. ميّزت ملامح وجهه في الضوء الخافت فقد كانت قسمات الوجه الوسيم محفورة في ذاكرتها. كان يميل برأسه قليلاً بطريقته المألوفة، إذ كان من عادته أن يحيّي النظارة بتلك الانحناءة اللطيفة.

قال لها: «سيدتي العزيزة، تفضلي بالجلوس».

جلست بخشية في مواجهته. خانتها الكلمات، فجالت بنظرها بسرعة وتفحَّصت الغرفة من حولها. كانت غرفة عادية يكسو جدرانها ورق مزهَّر، أما السرير فكان مغطى بمفرش بنفسجي اللون. كما احتوت الغرفة على خزانة للثياب وخزانة دروج. وعلى كرسي إلى يسار كولودي قبعت الدمية، جورج، التي بدا شكلها غريباً في الضوء الخافت برأسها الضخم المصنوع من القماش والابتسامة المرتسمة على وجهها.

ألقت جوليا نظرة سريعة على الفنان. كان مايزال جالساً لم يغير وضعيته وقد أحنى رأسه قليلاً إلى الأمام وعلت شفتيه تلك الابتسامة المتحفظة. تذكَّرت ماقالته سيدة كانت تجلس أمامها في المسرح: «إنه أكثر وسامة من أن تتحمَّل أعصابي». قالت مترددة: «سيد كولودي»، خرج الصوت من فمها رفيعاً أجوف، غريباً كل الغرابة عن صوتها الطبيعي، بدا وكأنه صوت شخص آخر. شخص آخر يقبع داخلها يرتعد ويتألم ويشعر بالغثيان.

أجاب من دون أن تفارق الابتسامة شفتيه: «ماكس كولودي في خدمتك».

اجتاحتها على حين غرة رغبة عارمة في أن تلمسه. في أن تلمس يده، جبهته، فكَّه. ولم يكن بمقدور أي شيء كبح جماح مشاعر التوق المضني المتراكم خلال سنواتها السبع والثلاثين، المشاعر التي تجمَّعت وتركَّزت في تلك اللحظة.

نهضت عن مقعدها. وقفت لحظة تتأمله بنظرات ضارية وأنفاسها اللاهثة تتسارع بعنف. دارت حول الطاولة بسرعة البرق ولمست خدَّه بأصابعها النحيلة المرتعشة. أطلقت صرخة مدوِّية- أو بالأحرى حاولت الصراخ لكن صوتها ظل حبيساً وانطلق من فمها نعيق جاف مرعب. فقد مال كولودي بشكل جانبي وسقط من كرسيه على الأرض وتهشَّم من دون أن تفارق الابتسامة المهذبة شفتيه.

ساد صمت مخيف، وفجأة انطلقت صرخة حادة ولكن ليس من جوليا بل من جهة الكرسي الذي كانت ترتمي عليه الدمية جورج. التفتت جوليا فشاهدت الدمية تقف على الكرسي وقد علت الوجهَ القبيح علائمُ الغضب والخوف والأسى. أدركتْ آنذاك أنها تمكَّنت أخيراً من لقاء ماكس كولودي، الفنان الذي يتكلم من بطنه.

عصفت بجسدها النحيل نوبة من الضحك الهستيري. نظرت إلى الدمية الملقاة على الأرض، تأملت الوجه الوسيم الذي عشقته وحلمت به ليال طوال. ومن دون أن تدري ماتفعل، استسلمت للعاصفة التي كانت تجتاحها وتدمِّر أعماقها، فخلعت حذائها وهي تطلق صرخات مدوية وانهالت بالكعب الرفيع على جسد الدمية المحشوة وعلى قناع الوجه الشمعي؛ لكن الابتسامة لم تفارق الوجه الجميل. انتزعت ضربات الحذاء إحدى العينين من وجه الدمية فتدحرجت على الأرض، ومع ذلك لم تفارق الابتسامة الوجه الجميل. وبينما كانت الضربات تنهال على الدمية، كان المسخ الواقف على الكرسي، ماكس كولودي الحقيقي، القزم ذو الرأس الضخم، الذي كان يجلس على ركبتي الدمية ويتكلم بصوتين ويحرك الفم الجميل بأجهزة تحكّم خاصة، كان ذلك المسخ البائس يجهش بالبكاء. كيف خطر له أن الأمور يمكن ألا تنقلب عليه؟ كان أكثر حرماناً من جوليا.

استدارت جوليا نحو الباب وهي تلهث وقد اغرورقت عيناها بالدموع وركضت هاربة من الغرفة. داست على شيء مستدير صلب فانحنت من دون أن تعي والتقطته ثم عبرت الممر عدواً وهي تُحكِم قبضتها عليه. كان ذلك هو العين الزجاجية للدمية الجميلة، العين التي تقبع داخل علبة من القطيفة السوداء على رف موقد جوليا، الأثر المرعب المتبقي من ذلك اليوم المشهود.

تلك كانت قصة جوليا و ماكس كولودي. أتذكّر هذه القصة في كل مرة أذهب فيها لزيارة جوليا في شقتها الصغيرة، مثلما أتذكّر قصة الفيلسوف الشرقي، وأتساءل في كل مرة ألمح فيها علبة القطيفة السوداء على رف الموقد: أي عين من عينيَّ هي العين الزجاجية؟ أتذكّر سنوات الحرمان السبع والثلاثين- جوليا الآن في الثانية والأربعين. أتذكّر الغرفة الصغيرة ذات الجدران الصفراء والسفن المبحرة في المحيطات النائية في الصور المتوزعة على الجدران، وجموع الشباب الصاخبة خارج الفندق، والغداء في المقهى المتواضع.

كلمة أخيرة.

لم يعد ماكس كولودي يؤدي أية عروض.

تلقيت قبل عام رسالة من صديق لي يقضي إجازته في اسكوتلندة. جاء في الرسالة:

«تحسَّنت الأجواء خلال الأيام القليلة الماضية، فقد جاء إلى المدينة سيرك متجول صغير يعمل فيه مهرج قزم لايتجاوز طوله ثلاثة أقدام. ذو رأس ضخم ووجه حزين، اسمه ماكسميليان. صادفتُه عدة مرات بينما كنت أسير في شوارع القرية. شخص غريب الأطوار لكنه يتمتع بصوت عذب. ثمة شيء غير مفهوم بشأنه، فهو يضع رقعة سوداء على إحدى عينيه في حياته اليومية رغم أنه لايضعها أثناء أدائه لعرضه في السيرك».

لم يحدِّد صديقي أية عين يغطي كولودي. وعندما أتذكَّر الحكاية الشرقية، كثيراً ما أتساءل هل هي العين اليسرى؟ أم تراها اليمنى؟

المؤلف

جون كير كروس John Kier Cross (1911-1967)، مؤلف بريطاني كتب بعض الأعمال لهيئة الإذاعة البريطانية ومن ثم اتجه لكتابة الروايات التي كانت تحمل أحياناً طابعاً خيالياً، وكان بعض تلك الروايات موجهاً للأطفال وكتبها تحت اسم ستيفان ماكفارلين Stephen MacFarlane. تحولت بعض مؤلفاته إلى أفلام تلفزيونية. قصة «العين الزجاجية» مأخوذة من كتاب له يضم مجموعة من القصص القصيرة، وهو The Other Passenger، نُشر عام 1944. في عام 1957 أخرج هيتشكوك، مخرج أفلام الرعب المعروف، قصة «العين الزجاجية» للتلفزيون. ■

من يوميات الحياة في الضفة الغربية المحتلة

يوميات بقلم فلسطينية

حصة منيف

الدكتورة سعاد العامري مهندسة معمارية فلسطينية، ومؤسسة ومديرة مركز الحفاظ على التراث المعماري الفلسطيني «رواق» في مدينة رام الله المحتلة. لم تكن الدكتورة العامري في الواقع كاتبة، وإن كانت قد ألفت من قبل عدة كتب تتناول مواضيع تتعلق باختصاصها، وهو الهندسة المعمارية، علماً بأنها أستاذة في هندسة العمارة في جامعة بير زيت. ولكنها أخذت تكتب لأصدقائها رسائل إلكترونية ونوعاً من المذكرات اليومية بهدف التنفيس عن مشاعرها وسط ذلك الجو المريع للحياة في ظل الاحتلال، خاصة أثناء فترات منع التجول التي كانت تمتد أحياناً على مدى يزيد عن أربعين يوماً متصلة.

تمتد هذه اليوميات على مدى يقارب الربع قرن من الزمن، بين عام (1981) حين وصلت الدكتورة العامري إلى رام الله لتدرس في جامعة بيرزيت، وعام 2004. لم تكن في الواقع تفكر بنشر هذه اليوميات، غير أن إلحاح صديقاتها اللاتي كتبتها لهن، وتشجيع الكاتبة المغربية المعروفة «فاطمة البرنيسي» التي التقت بها في سويسرا أقنعها بأن تنشرها حيث حملت عنوان «شارون وحماتي» تلجأ الدكتورة العامري إلى أسلوب السخرية في تعبيرها عن الواقع المحيط بها. ولكن هذه السخرية تقطر

بأقصى درجات المرارة حيث تقول في مقدمة الكتاب الذي نشر بالإنجليزية في كل من أميركا وبريطانيا ثم ترجم إلى لغات عدة:

«تبدأ هذه اليوميات منذ دخولي للأراضي المحتلة حيث غادرت أمي وعمان، والمدينة التي كبرت فيها وعشت معظم أيام حياتي، وتوجهت إلى رام الله التي غدت تحت الاحتلال. كانت من المقرر أن تقتصر إقامتي فيها على ستة أشهر، ولكنها امتدت لتصبح رحلة حياة برمتها، إذ عشت في رام الله، وعملت، ووقعت في الحب وتزوجت وأصبحت لديّ حماة».

«تروي هذه اليوميات وقائع حياتي اليومية تحت الاحتلال ومواجهاتي مع ما يسمى «الإدارة المدنية الإسرائيلية» وجنودها. كتبت معظم هذه اليوميات إبان أحداث سياسية رئيسية في حياة الفلسطينيين في المناطق المحتلة خلال العقد ونصف العقد الماضيين: الغزو الإسرائيلي لجنوب لبنان عام (1982)، والانتفاضة الفلسطينية الأولى بين عامي 1987 و1993، وحرب الخليج الأولى عام 1991، والانتفاضة الفلسطينية الثانية في شهر أيلول عام (2000) والغزو العسكري للمدن والبلدات الفلسطينية الرئيسية، وختاماً إبان بداية بناء جدار الفصل العنصري ـ عام 2003».

الفصل الذي تعبّر فيه بسخرية أشد مرارة من العلقم هو ذلك الذي تتحدث فيه الكاتبة عن تمكنها من دخول مدينة القدس لساعات محدودة بفضل كلبتها «ثورة» التي تسنى لها أن تحمل جواز سفر القدس.

ولكن، أليس من الجدير بنا أن نبدأ مع كتاب الدكتورة العامري منذ بدايته، من لحظة وصولها إلى مطار اللد في صيف عام 1995 قادمة من أدنبرة حيث كانت قد درست ونالت شهادة الدكتوراه من قبل. وحين بادرها ضابط الأمن الإسرائيلي بالسؤال لماذا كانت دمشق هي مكان ولادتها أجابته «تطردوننا من يافا ثم تتساءلون كيف ولدنا في مكان آخر؛ وتضيف:

«اندفعت هذه الكلمات من فمي لأجيب عن السؤال الأول لقائمة طويلة من الأسئلة وجهها إليّ ضابط الأمن».

«كانت الساعة الرابعة والنصف فجراً في يوم صيفي حار من عام 1995، وكنت منهكة إثر رحلة استغرقت حوالي خمس ساعات قادمة من لندن. كل ما كنت أتمناه هو أن أسرع في الخروج من المطار حيث ينتظرني إبراهيم الذي تكرم بالمجيء من رام الله في هذه الساعة المبكرة ليأخذني من المطار».

تضاعف قلقي وغيظي حين وضعت موظفة الجوازات بطاقة وردية اللون داخل جواز سفري الفلسطيني. ليس لديّ مشكلة مع اللون الوردي ولا مع الجواز الفلسطيني بالطبع، ولكن كل ما كنت أريده في تلك اللحظة هو بطاقة بيضاء. فالبطاقة الوردية تعني، كما تعلمت من خبرتي مرات عدة من قبل، هو أتوماتيكياً، ساعة إضافية على الأقل مع ضباط الأمن في المطار.

كم كنت أتحرَّق لبطاقة بيضاء!

كرّر الضابط السؤال «لماذا ولدت في دمشق؟» معرباً عن عدم رضاه عن إجابتي السابقة.

لم أكن في حالة نفسية تمكّنني من القول لضابط الأمن بأن والدي ذهب إلى بيروت من يافا عام 1940. وما أن رأى أمي الدمشقية حتى سحرته كلياً. كانت في الثامنة عشرة، وهو في الثالثة والثلاثين من عمره وقد تخرج في الجامعة الأميركية في بيروت قبل اثنتي عشرة سنة، في حين كانت هي تدرس في الكلية التدريبية البريطانية ـ السورية ببيروت.

في اللحظة التي وطئت فيها قدماه الباحة الساحرة لذلك البيت الضخم في دمشق القديمة وأيقن مدى ثراء أبيها التاجر حتى بدأ أمله يتلاشى في الزواج من هذه الفتاة طويلة القامة بعينيها الخضراوين الضاربتين إلى اللون الرمادي. غير أن هذا الحلم ما لبث أن تحقق، وإن تحطمت أحلام أخرى عديدة وعاش أبي وأمي حياة معذبة.

لم أكن في مزاج يتيح لي أن أقول له بأن والدي توفي في شهر كانون الأول عام 1978 نتيجة لنوبة قلبية أثناء وجوده في «براغ» لحضور مؤتمر للكتاب، وكان الكاتب الفلسطيني المعروف «إيميل حبيبي» آخر من رآه قبل موته وأمضى الليلة معه.

لم أكن كذلك في مزاج يتيح لي إبلاغ ضابط الأمن الإسرائيلي بأن أمي كانت تعود من القدس إلى دمشق في كل مرة لكي تضع مواليدها في أعوام 1943 و1944 و1949 حيث أنجبت شقيقاتي، ثم شقيقي بعد سنوات، وما لبثت أن توجهت من عمان إلى دمشق حيث أنجبتني بعد سنتين من ذلك. لم أكن لأعترف له بذلك فمن شأن هذا أن يزيد من تعقيد الأمور ومن قلق الضابط على أمن إسرائيل ويطيل بالتالي أمد استجوابي.

تساءل: «هل عشت في دمشق؟»

«كلا!»

لم أكن في حالة نفسية لكي أقول له إن أمي المدمنة على العمل ولـديها مؤسسة للطباعة والنشر وتتوق للتخلص منا كانت ترسلنا في الأسبوع الأول من عطلتنا المدرسية إلى بيت أبويها في دمشق أو إلى أقاربها في بيروت، وذلك حتى بلغت الثامنة عشرة وذهبت إلى بيروت لأدرس الهندسة المعمارية في الجامعة الأميركية هناك: كنت وأخي أيمن بالذات نسعد لقضاء قسم من عطلتنا الصيفية إلى جانب خالتيْ غير المتزوجتين «ناهدة» و«سعاد» أو التي تمت تسميتي على اسمها واللتين كانتا تفسداننا بـدلالهما، وكـذلك أختيْ اللتين بلغتا سن المراهقة. كانت خالتانا تأخذاننا لنقطف ثمار الكرز في البيت الصيفي لخالتي «فريزة» في الزبداني، المصيف الجبلي الذي يبعد عن دمشق مسافة خمسة وعشرين ميلاً تقريباً إلى الغرب من العاصمة. وفي يوم الجمعة كنا نساعدهما في توضيب الطعام والبطيخ استعداداً لنزهة في أحد المطاعم العديدة التي تنتصب على طول نهر بردى (الذي يمتلئ بالبطيخ لكي يبرد) لدى مرور النهر في ضاحية «دمّر» الخضراء الخصبة. أما ذروة العطلة فهي معرض دمشق الدولي حيث تحرص خالتي ناهدة على شراء ما تعتبره أحدث الصناعات الروسية، وهي مجموعة اللعب الروسية المسماة «الماريوتشكا» والسيارات والطائرات الخشبية لأخي أيمن. وعندما تنفذ كل المشاوير لديها تأخذها بلغتا سن المراهقة. كانتا خالتانا تأخذاننا لنقطف ثمار الكرز في البيت الصيفي لخالتي «فريزة» في الزبداني، المصيف الجبلي الذي يبعد عن دمشق مسافة خمسة وعشرين ميلاً تقريباً إلى الغرب من العاصمة. وفي يوم الجمعة كنا نساعدهما في تهيئة الطعام والبطيخ استعداداً لنزهة في أحد المطاعم العديدة التي تنتصب على طول نهر بردى (الذي يمتلئ بالبطيخ لكي يبرد) لدى مرور النهر في ضاحية «دمّر» الخضراء الخصبة. أما ذروة العطلة فهي معرض دمشق الدولي حيث تحرص خالتي ناهدة على شراء ما تعدّه أحدث الصناعات الروسية، وهي مجموعة اللعب الروسية المسماة «الماريوتشكا» والسيارات والطائرات الخشبية لأخي أيمن. وعندما تنهي كل المشاوير لديها تأخذنا إلى سوق الحميدية حيث نتمشى ونطفئ عطشنا بتناول البوظة العربية المعجونة بالفستق والمسكة العربية في محل (بكداش). وبعد مرور أربعين سنة مازلت أذكر طعم المسكة العربية. أما بعد الظهر وبينما خالتاي ترقدان في قيلولتهما نلعب حول نافورة الماء الضخمة في منتصف «الديار» مع أبناء خالاتنا

وأخوالنا العديدين. ولكن عطلتنا الصيفية لا تكتمل من دون الذهاب إلى بيروت. وبعد أيام عدة من «النق» توافق خالتاي على مرافقتنا أو إرسالنا وحدنا إلى خالنا ممدوح وخالتنا «فردوس» في «زقاق البلاط».

ولتجنب غضب خالي الشديد كنا نقضي معظم النهار ونحن نسبح عند شاطئ «السان جورج» المزدحم في بيروت على الرغم من الرطوبة والحر، وفي نهاية عطلة الأشهر الثلاثة، وقبل يوم أو يومين فقط من بداية المدارس نصل إلى عمان، وأول ما تفعله أمي هو الشكوى من سمرتنا، فالدمشقيون مهووسون ببياض البشرة ولا يتقبلون مفهوم موضة السمرة الناتجة عن التعرض للشمس.

***

«هل لك أقارب في سوريا؟»

«كلا» نهاية المحادثة.

لم أكن في مزاج يجعلني أقول لضابط الأمن في مطار اللد بأن أمي هي الأصغر في عائلة تتكون من أحد عشر فرداً، وهذا ليس إلا عائلتها الصغيرة المباشرة. لدي أربع خالات وأربعة أخوال، وأكثر من عشرين من أبناء الأخوال والخالات، وكلهم وعائلاتهم يعيشون في دمشق.

لم أكن في حالة نفسية لأقول للضابط الإسرائيلي بأن مستلزمات أمي كانت ترسل منذ عام 1950 وحتى الآن من دمشق كل أسبوع. كان من المستحيل إقناعها بأن هنالك لحم وخضار وفاكهة جيدة في عمان. وهذا كان يحصل أيضاً حين عاشت في كل من السلط والقدس، والفترة الوحيدة التي كانت تشتري فيها مستلزماتها من السوق المحلية كانت في سنة 1968 حين كنا نعيش في القاهرة. ولكنها كثيراً ما كانت تشتكي بأن طياري الخطوط الجوية المصرية ليسوا متعاونين شأن سائقي سيارات الركاب بين دمشق وعمان.

لم أكن في مزاج يسمح لي بأن أخبره بأن دمشق ليست مجرد قاعدة عسكرية تمتلئ بصواريخ سام (1) وسام (2)، كما يبدو أنه يظن؛ بل مدينة تضج بالحياة، خاصة لدينا في المدينة القديمة حيث ما يزال بيت جدي قائماً حتى الآن.

كان من الصعب عليّ أن أشرح لضابط الأمن الإسرائيلي بأنني كثيراً ما غبطت والديّ؛ بل أجدادي لأنهم عاشوا في تلك المدن الجميلة في المنطقة ولأنه كان يمكنهم التنقل بينها بكل يسر وسهولة ولا يتطلب تفتيشاً وقيوداً أمنية. وكان يدهشني

وصف أبي لتنقله بين يافا وبيروت وبينهما غداء في مطعم عند شاطئ البحر في صيدا، وما سحرني أكثر من كل ذلك وصف أمي لزيارة قامت بها عائلتها حين كانت في الرابعة من عمرها في عام (1926) لمنزل عائلة والدتها، آل عبد الهادي، في قرية «عرّابا» في فلسطين.. وأكثر ما سحرني وصفها للطريق بين دمشق وعرّابا والذي يمر عبر وادي اليرموك وسهل «ابن عامر» الجميل، وساحل جنين. كانت تقول: توجهنا أولاً إلى أقارب لنا في نابلس وبعد أيام استكملنا طريقنا إلى عرابا على صهوة الجياد وهو ما سحرها هي.. وما يزعجني الآن هو استحالة التنقل بين عرابا ودمشق.

سلّمني رجل الأمن كما سلم جواز سفري إلى ضابطة أمن تجلس في إحدى الغرف خلف مكتبي وتركني وحيدةً معها.

أخذت تقلّب جواز سفري ثم سألتني بعدائية: «ماذا كنت تفعلين في لندن».

أجبتها وأنا أحدق في عينيها مباشرة وبوجه متعب خال من التعبير وبلهجة أكثر عدائية: «ذهبت لأرقص».

«تظنين أنك خفيفة الدم» أجابتني بجدية وبصوت أعلى.

«لا، وهل لديكم مشكلة مع الرقص؟» قلت بصوت أكثر انخفاضاً وإن كان ينم عن سخرية أشد:

«ما الهدف من زيارتك للندن؟» أجبتها بتصميم «الرقص!».

أخذت تفقد أعصابها بينما بدأ تعبي يتلاشى ونحن نتبادل الأسئلة والإجابات بعد دقائق رفعت سماعة الهاتف وأخذت تتكلم باللغة العبرية التي لا أفهمها كانت تقفز من فمها (مع الجمل العبرية) كلمة «رقص.. رقص.. رقص».

لم أكن في مزاج يسمح لأروي لضابطة الأمن بأنني كنت في إجازة في اسكتلندة مع أصدقاء لم أرهم منذ عام 1983 حينما كنت أشتغل على رسالة الدكتوراه في جامعة أدنبرة. لم أكن أريد أن أشرح لها من هم هؤلاء الأصدقاء فاستعراض أسمائهم واحداً واحداً سيزيد من تعقيد الأمور ويطيل الاستجواب إلى درجة لا تحتمل.

لم أكن أريد أن أقول لها بأن صداقتي مع البعض من هؤلاء تعود إلى السبعينيات، إبان أيامي الجامعية الذهبية في بيروت. فعلى الرغم من أنني متعبة إلا أنني كنت من الحصافة بحيث أدرك بأن كلمة «بيروت» كلمة ترن في آذان ضباط

الأمن في إسرائيل؛ بل إن بعض تلك الصداقات تعود إلى الخمسينيات والستينيات إبان طفولتي ويفاعتي حين كنت في عمان.

ما لبث أن دخل ضابط أمن طويل القامة، ضخم الجثة (من الواضح أنه رئيسها) إلى غرفة الاستجواب. تبادلا كلمات قليلة بالعبرية مما زاد من قلقي. سألني هذا الضابط بطريقة عدائية كلياً وهو يحدق في عيني: «ماذا كنت تفعلين في لندن».

أجبت بإصرار: «أرقص».

«أتعرفين بأن رفضك التعاون معنا في الأمور الأمنية سيؤدي إلى اعتقالك؟».

أجبته بسرعة فقد استسلمت أمام هذا القرار المضحك: «حسناً، غير أن عليّ أن أخرج لأبلغ إبراهيم الذي ينتظرني في الخارج منذ ساعات لكي يأخذني».

«لا، لا يمكنك الخروج! ومن إبراهيم هذا؟ هل هو قريب لك؟».

لم أكن أريد أن أقول لضابطي الأمن بأن إبراهيم ليس قريباً حيث لا يسمح لأي من أقاربي أو زوجي أو أصدقائي في رام الله بأن يأتي أي منهم من رام الله لاصطحابي.. وتساءلت بيني وبين نفسي إن كان ضباط الأمن يعرفون بأنني، والكثيرين من الفلسطينيين الذين يعيشون في الضفة الغربية يحتاجون أنماطاً عدة من الأذونات للتجول: إذن للدخول إلى القدس، وآخر للذهاب إلى الأردن، وثالث لدخول (إسرائيل)، ورابع للعمل في إسرائيل، وآخر مستحيل للدخول إلى غزة، وإذن مدته أربع ساعات لاستخدام المطار، وهي فترة تسمح بالوصول إليه من دون أي وقت إضافي إن حدث «ونفّس» أحد الدواليب لا سمح الله.

إبراهيم هو واحد من ثلاثة سائقين في رام الله لديهم سيارة ذات لوحة صفراء مما يتيح لهم نقل ركاب من وإلى المطار.

لم أكن في مزاج يتيح لي أن أقول للضابط بأن أحد أحلامي هو أن يتاح لزوجي بأن يأتي لاصطحابي من المطار، أو من جسر اللنبي لدى عودتي من إحدى السفرات، فهذه امتيازات لا يحلم بها أي فلسطيني.

***

«لا يمكنك أن تمنعني من الخروج لأخبر إبراهيم بأن يذهب. فليس من المعقول أن أدعه ينتظر أكثر من ذلك، خاصة وأنني سوف أحتجز لوقت أطول!».

صرخ الضابط وقد فقد أعصابه: «كلا، لا يمكنك أن تخرجي!».

«أنظر كيف أفعل!» قلت وأنا أستدير وأخرج من غرفة التحقيق إلى إحدى قاعات القدوم المليئة بالركاب الذين جاء الكثيرون منهم للاستمتاع بالشمس وسواحل (إسرائيل) الجميلة، التي تتيح لهم الفرصة للاسترخاء.

كان قلبي يدق وأنا أتوجه نحو بوابة الخروج. وما لبث أن لحق بي رجلان وأحاطا بي، أحدهما على يساري والآخر على يميني، وأخذ أحدهما يردد:

«لا تحملينا على التصرف بطريقة لا نودها».

«أجل! القبض عليّ أمام كل هؤلاء السيّاح سيخلق مشهداً غير مستحب بالنسبة للسياحة الإسرائيلية!» صرخت، ثم أضفت: «لماذا لا تتم معاملتي مثل أي من هؤلاء السيّاح؟».

كنّا قد وصلنا ثلاثتنا إلى خارج قاعة القدوم، أمام السائق إبراهيم تماماً:

بادرني إبراهيم وهو يصافحني بطريقة رسمية ويتفرس بضابطي الأمن:

«الحمد لله على السلامة سعاد، خيراً إن شاء الله، أرجو أن تكون الأمور خير؟ أين أغراضك؟» أضاف وهو يحاول فهم قصتي وقصة الرجلين اللذين يرتديان ملابس عادية ويطلّان بوجهين معادين.

«هذان ضابطا أمن يا إبراهيم، وهي قصة طويلة. باختصار، لقد اعتقلت وخرجت لأبلغك بألا تنتظرني بعد. أرجوك اتصل بسليم وقل له إنني اعتقلت في المطار».

ردد إبراهيم وقد صعق: «اعتقلت»؟

أضفت: «لا تقلق، المسألة بسيطة، اعتقلت لأنني قلت لهم بأنني ذهبت إلى لندن لكي أرقص!».

تساءل وقد بدت عليه دلائل الصدمة الكلية: «لترقصي؟ هل قلت لترقصي؟».

يا إلهي، هذا ما كان ينقصني، يبدو أن إبراهيم استهجن رقصي في لندن أكثر مما استهجنه ضباط الأمن. ماذا يمكنني القول؟ لطالما اعتقدت بأن الاحتلال دمّر روح الإسرائيليين والفلسطينيين على السّواء.

كانت هذه آخر الكلمات التي تبادلتها مع إبراهيم قبل أن يقترب منه أحد الضابطين طالباً منه مرافقتهما.. اختفى الرجال الثلاثة المعادون للرقص متوجهين إلى الداخل بينما وقفت أنا خارج المطار، دون جواز سفر أو أمتعة.

أخذت أؤنب نفسي: كل هذا بسبب خفتك وعبثك يا سعاد!

بعد أقل من نصف ساعة ظهر إبراهيم قادماً عبر البوابات الكبيرة لقاعة القدوم وهو يدفع عربة أمتعتي بإحدى يديه ويلوّح بجواز سفري باليد الأخرى وقال: «هيا يا سعاد، لنذهب».

ماذا حدث يا إبراهيم.. قل لي؟

أجاب بلهجة متبجحة: «لابد أن يتحدث رجل مع الرجال.. هيا يا سعاد، لنذهب، قلت لهم بأنك غريبة الأطوار!».

صحت: «ما هذا الكلام يا إبراهيم»؟

ولكنني قلت لهم كذلك بأنك أستاذة مهمة في جامعة بيرزيت في قسم هندسة العمارة، و.. و.. ماذا قلت لهم أيضاً؟

«يكفي يا إبراهيم، خَلَص!» أدركت فجأة كم يعرف إبراهيم عن كل شخص يعيش في رام الله، فالقيل والقال حول رام الله هو السبيل الوحيد للتغلب على الملل الناشئ عن تنقله ليلاً ونهاراً بين رام الله ومطار تل أبيب.

غير أن ما أقلقني بالذات هو ما الذي خربه إبراهيم من أموري بتأكيده بأنني لم أكن في الواقع أرقص في لندن!

***

لنر الآن كيف تمكنت الدكتورة سعاد العامري من دخول القدس لعدة ساعات وأسعدت عينيها برؤية معالمها المقدسة من دون أن تحصل على إذن لذلك من سلطات الاحتلال.

الفضل في ذلك يعود لكلبتها «نورة» ولجواز سفر القدس الذي تحمله.

كانت لدى الدكتورة العامري من قبل كلبة أرادت أن تطعمّها ضد داء الكَلَب. وحين تبين للطبيب البيطري في رام الله أن الكلبة أنثى وأنها لا تنتمي لسلالة مرموقة، بل هي ما سمته الكاتبة سلالة «بلدية»، استنكر ذلك الطبيب البيطري ذلك الحرص على تحصينها ما دامت «أنثى» ومن سلالة «بلدية».

أثار هذا الموقف غضب الدكتورة العامري كأنثى وكمواطنة فلسطينية، أي «بلدية». ولذا اضطرت حين اقتنت كلبة أخرى للتوجه إلى بيطرية إسرائيلية لإعطائها لقاح داء الكَلَب، وهذا ما ترويه الكاتبة بسخريتها المرة فتقول:

«كانت الساعة العاشرة والنصف ليلاً حين سمعت صوت صرير من خارج البيت».

وما أن فتحت باب الحديقة حتى قفز مخلوق أسود اللون متناهي الصِّغر وركض ليختفي خلف أصص النباتات العديدة في الشرفة الأمامية.

أشعلت النور وأخذت أفتش خلف الأصص واحداً بعد الآخر. وما لبثت أن رأيت أذنين كبيرتين كأنهما وطواطان في رأس جرو أسود ضئيل الحجم. مددت يداً مرتجفة لألتقط جرواً كان يرتجف أكثر مما تفعل يدي. كانت كلبة بحجم قبضة اليد.

لم تمض ساعات حتى أصبحت ونورة لا نفترق قط. صارت ظلي الصغير، وسرعان ما كبرت لتصبح بحجم قبضتي. أخذت ترافقني أينما ذهبت: إلى مكان عملي، ومواقع البناء التي أتردد عليها، وإلى بيت حماتي وبيوت بعض أصدقائي.

وعلى العكس من كلبتي السابقة، كانت نورة تنتمي لسلالة خاصة جداً فهي من نوع «الترير» وهو صنف صغير الحجم، ذكي ونشط من كلاب الصيد. ولكن نورة ظلت بحاجة للقاح الكَلَب، ولم يكن إلا الطبيب البيطري هشام ليعطيها هذا اللقاح.. وبما أنه عنصري ومعادٍ للجنس الآخر قررت ألا أتعامل معه ثانية.

كان عليّ أن أقرر بعد شهور من التردد: أيهما أصعب، العودة إلى الدكتور هشام أم اللجوء إلى بيطري إسرائيلي قد يكون عنصرياً إزاء العرب ولكن ليس إزاء الكلاب.

كانت هنالك طبيبة بيطرية في عيتروت، وهي منطقة صناعية إسرائيلية لـ مستوطنة غير شرعية بنيت على أرض فلسطينية على الطريق الواصل بين رام الله والقدس). تبعد جمعية حماية الحيوانات من العنف مسافة نصف ميل عن الحاجز المقام قبل مدينة القدس والذي أقيم في شهر مارس / آذار (1992)، في الوقت ذاته الذي كانت تجري فيه محادثات السلام الفلسطينية (الإسرائيلية) في العاصمة الأميركية واشنطن.

قلت متبجحة للدكتورة البيطرية «تامارا» وهي تحتضن نورة: «إنها لعبة صغيرة من سلالة الترير مانشيستر».

أجابتني «رائعة، ما اسمها؟».

قلت مفتخرة: «نورة».

«واسمك أنت؟»

«سعاد».

«فاتنة أليس كذلك؟». قلت وأنا أحاول أن أتصرف بالهدوء الممكن مدارية عصبيتي. سيطرت عليَّ خشية بأن يكون هنالك من رآني أتسلل إلى جمعية «حماية الحيوانات من العنف» في «عيتروت». شعرت بالارتياح لأن اللافتة المثبتة على باب العيادة لا تشير بأن العرب حيوانات.

وضعت الدكتورة تامار نورة على طاولة عمليات صغيرة خاصة في منتصف غرفة الفحص وأضافت: «النرَ الآن. لنفحص عينيها، وأذنيها وأسنانها الصغيرة، ومن ثم نعيطها لقاح الكَلَب، والآخر ضد الإنفلونزا وكوكتيل لقاحات أخرى».

قلت ممازحة لمداراة عصبيتي: «أرجو أن يكون كوكتيل لا كحولي»، ثم أضفت: «ماذا بشأن ضغط الدم والسكري؟».

تجاهلت الدكتورة تامار ما قلت وخرجت من المكتب. ربما كنت غبية حين تلفظت بهذه التعليقات، ولكنني كنت أود التنفيس عما أشعر به من توتّر.

ما لبثت الدكتورة تامار أن عادت خاوية اليدين.

قالت بلهجتها الإنجليزية الجادة: «يبدو أن لدينا هنا مشكلة صغيرة يا «سوان»، أجبتها وأنا أتجاهل لفظها الخاطئ لاسمي لرغبتي بمعرفة المشكلة».

تساءلت: «ما هي يا دكتورة؟».

«قالت إن نورة تعيش في رام الله؟».

أجبت بعصبية: «أجل، معي بالطبع!».

«ولكن لقاحات بلدية القدس مخصصة لكلاب القدس فقط».

قاطعت الدكتورة تامار قائلة: «ولكنك تعرفين بأننا ممنوعون من العيش في القدس لأننا نحمل هوية رام الله».

قالت: «لا حاجة لتبديل مكان الإقامة، هل أنت مستعدة لدفع تكلفة اللقاح؟».

أجبت: «بالطبع، سأدفع». وفتحت شنطتي وأخرجت كل ما فيها من نقود..

قالت: «مئة وعشرين شيكل». أعطيتها النقود فخرجت من المكتب ثانية.

احتضنت نورة التي كانت ترتجف وتهالكت على كرسي بجانب النافذة، وأخذت أتفرس في ذلك العدد الغريب من النساء والرجال الفلسطينيين الذين يصطحبون كلابهم وقططهم طلباً لخدمات الدكتورة تامار. وتساءلت فيما إن كانوا يهربون هم أيضاً من الدكتور هشام. غير أن إمارات الارتياح والثقة بالنفس كانت تبدو عليهم، على العكس مني.

سمعت صوت الدكتورة تقول قبل أن أراها تدخل المكتب: «مازالت لدينا مشكلة صغيرة أخرى».

تساءلت بعصبية بعد أن وقفت: «ما هي؟».

هذه الشهادة صادرة عن بلدية القدس ولست متأكدة من أنَّ السلطة الوطنية الفلسطينية في رام الله والتي أنشئت أخيراً تعترف بها.

لابدّ أنها تمزح، هذا ما فكرت به، ولكن لهجة الدكتورة كانت جادة تماماً. (كان الناس في ذلك الحين يتحدثون بجدية عن اتفاقية أوسلو).

لم أستطع كتم ضحكتي إذ لم أكن قادرة على تفسير جدية الدكتورة تامار.

أجبتها: «لا عليك يا دكتورة تامار. ليت السلطة الوطنية الفلسطينية تعترف بشهاداتها هي نفسها، دعكِ من كلاب يحملون شهادات القدس».

راقبت الدكتورة تامار بحرص وهي تملأ جواز سفر نورة الأصفر والأسود. الاسم، اسم الأب، اسم الأم، السن، السلالة، سلالة الأب، سلالة الأم، قائمة باللقاحات المطلوبة، تاريخ إعطائها، تاريخ اللقاح التالي، ملاحظات، اسم الطبيب، وختاماً اسم صاحب الكلبة.

سألتني: «هل لديك صورة؟».

أجبت: «صورتي أم صورة نورة؟» وكلي أمل بنجاح خطتي.

أجابت: «نورة!».

لم تدرك الدكتورة تامار ولا نورة مدى جديتي في استبدال صورة نورة بصورتي، ولست أعتقد بأن أياً منهما تدرك مدى استحالة حصول الفلسطينيين على هوية القدس، هذا إن تركنا جانباً جواز سفر القدس. فكرت في صديقي المقدسي «نظمي جبة» الذي قضت زوجته ست عشرة سنة بانتظار هوية القدس، سوف أخفي جواز سفر نورة بالتأكيد عن «سمير هليلة» الذي فشل في الحصول على هوية القدس على مدى أربع وعشرين سنة من زواجه من سوسن المقدسية.

لم أكن أريد التفكير بالرائعة ياسمين، الطفلة الوحيدة لسوسن وسمير، إذ ترفض إسرائيل منحها هوية القدس لأن أباها يحمل هوية رام الله الفلسطينية، وترفض السلطة الفلسطينية منحها هوية فلسطين لأن أمها تحمل هوية القدس الإسرائيلية.

لو تم احترام التقاليد اليهودية والعربية لكانت ياسمين تحمل هويتين اثنتين، إحداهما تبعاً لأمها وأخرى تبعاً لوالدها، ولكنها لا تحمل أياً منهما.

فكرت أيضاً بصديقي العزيز «عطا الله الكتّاب» الذي فقد مؤخراً هوية القدس لأنه تزوج من «ألبا» وهي ألمانية الجنسية، كما فكرت بعشرات آلاف الفلسطينيين الذين فقدوا هوية القدس التي كانت لديهم، وبكل الآخرين الكثر الذين ظلوا ينتظرون لسنوات من دون جدوى للحصول على هوية القدس. وها هي نورة الصغيرة تحمل جواز القدس.

حملتها وقبلتها قبلة كبيرة وأنا أقول: «يا لحسن حظك يا صغيرتي».

«إحرصي عليه. احمليه معك إن سافرت إلى الخارج».

«تعنين الجواز؟»

«أجل!» أجابتني الدكتورة تامار.

حدجتني كل من الدكتورة تامار ونورة بنظرة استغراب نظراً لأنه لم يكن لدى أي منهما ميول سياسية واضحة. أذهلني كيف أنهما تأخذان أمر كونك مقدسياً أمراً مفروغاً منه لا يثير أي تساؤل. خرجت وأنا أحمل نورة الصغيرة بيدي اليسرى، وجوازها وبكل حرص بيدي اليمنى.

قلت: «هل تعرفين يا نورة بأن هذه وثيقة ستمكنك من اجتياز الحاجز بينما أحتاج أنا وسيارتي لإذنين اثنين لأجتاز الحاجز؟».

نظرت نورة إلي وهي تحني رأسها الصغيرة قليلاً وهزت ذيلها الطويل وأخرجت رأسها من نافذة السيارة وتنشقت.

***

ما لبثت أن قررت بعد فترة وجيزة استخدام جواز نورة.

«هل لي أن أرى الإذن الخاص بك وبالسيارة؟» هذا ما بادرني به الجندي الواقف عند حاجز القدس.

«ليس لديّ إذن، ولكنني سائقة هذه الكلبة المقدسية!».

«ماذا تقولين؟» تساءل الجندي وهو يأخذ الجواز ويقلّب أوراقه وقد بدت بوادر السخرية على ملامح وجهه.

قلت: «أنا سائقة الكلبة، وهي من القدس كما ترى، وهي لا تستطيع قيادة السيارة أو الذهاب إلى القدس بمفردها»!

قال بالإنجليزية وهو يلدغ بحرف «الراء» شأن ما يفعله الإسرائيليون وهم يتكلمون الإنجليزية: (And you argh hergh dgrivegh?). «وأنت سائقتها؟» وضحك بملء فمه.

ضحكت وأنا أجيبه: «أجل لابدّ أن يكون هناك سائق لها».

تمعن في وجهي وربّت على رأس نورة التي كانت ما تزال تمده من النافذة، وناولني جوازها وهو يقول بصوت مرتفع: «تابعي طريقك»!

دست على دواسة البنزين بقوة ونورة ما تزال تحشر نصف جسمها الضئيل من النافذة، وأسرعنا في طريقنا إلى القدس.

لا يلزم الأمر إلا القليل من السخرية، وهذا ما قلته لنفسي بينما كنا أنا ونورة نجتاز الحاجز من جديد في طريق العودة من أمام الجندي نفسه ونحن نمضي إلى رام الله في عصر ذلك اليوم!

ترجمة عن النسخة الإنجليزية من كتاب « Sharon and my Mother – in - law».■



متابعات

هدى أنتيبا

اللعبة النظيفة

«فاليري بليم» عميلة سرية سابقة في «السي أي ايه» تمت عملية إحراقها للضغط على زوجها الذي رفض التوقيع على وثائق ملفقة حول صفقة من اليورانيوم زعمت إدارة «جورج بوش الابن» أنها توجهت من النيجر إلى العراق أيام صدام حسين.. نشرت دار "سايمون وشوستر" الأمريكية رواية «فاليري بليم» التي تناولت تلك الحادثة لكن بعد أن قامت أجهزة الاستخبارات الأمريكية بشطب المقاطع التي تدينها.. وتحمل الرواية عنوان «اللعبة النظيفة» لينتقل موضوعها إلى الفن السابع وتتحول إلى فيلم أخرجه «دوغ ليمان» وقامت ببطولته «نعومي واتس» في دور «فاليري بليم».. ولأن زوج «فاليري» يشغل منصب السفير الأمريكي في النيجر يكلف بالتحقيق في صفقة اليورانيوم التي اشتراها «صدام حسين» كما زعمت وكالة الاستخبارات الأمريكية.. لكن السفير لا يعثر على أية شحنة من اليورانيوم تتجه إلى العراق.. وعندما يكتب الحقيقة في تقريره لا يلقى أي استحسان من قبل «ديك تشيني» نائب الرئيس السابق «جورج بوش الابن» عام 2009.. فكل من «تشيني» و«بوش الابن» كان يكذب في تصريحاته ليسوِّغ غزو العراق انطلاقاً من تلك المزاعم حول أسلحة الدمار الشامل التي يمتلكها العراق.. وتتخذ الاستخبارات الأمريكية قرار كسر إرادة هذا السفير العنيد من خلال تلفيق تهمة لزوجته «فاليري بليم ويلسون»، مديرة العمليات السرية في «السي آي ايه»... فتقوم تلك المنظمة بتدمير وقتل كل من له علاقة بالمديرة «بليم» أكان عميلاً في الشرق الأوسط او في

نيجيريا.. وعلى رغم من أن رواية «اللعبة النظيفة» تكْشف بالأسماء المستعارة أحياناً والحقيقية أخرى خلفية عملية تمخضت عن غزو العراق واحتلال أرضه - إلا أن الشخصيات التي ثبت تورطها في تلك الأكاذيب ظلت حرة طليقة بعد أن أصدر بوش الابن بحقها قرار العفو العام.. ورغم أن جد تلك العميلة حاخام يهودي إلا أن زوجها لم يتمكن رغم نفوذه الواسع من إعلان براءة زوجته المدانة لأنهما رفضا الالتزام بسياسة البيت الأبيض.. لتنشر تلك الرواية كإدانة للسياسة الأمريكية العدوانية والتي تعمل على تعميم الفوضى المدمرة في عالم اليوم تحت تسميات شتى..

قصر المرايا...

لأن «آميتاف غوش» أبرز أدباء الهند المعاصرين تحقق روايته الحدث: «قصر المرايا» أعلى نسب مبيعات ليس فقط في شبه القارة الهندية وإنما كذلك في الدول الأنغلوساكسونية دون استثناء.. حطت تلك الرواية في واجهات المكتبات أواخر صيف 2011 لتسجل أرقاماً قياسية في الترجمة والتصوير السينمائي والتلفزيوني لأن «آميتاف غوش» لم يتناول تقاليد المستعمر الأبيض الذي احتل بلاده قرابة 400 سنة - بسطحية لا بل انتقد ممارسات الإنكليز في الهند بشدة.. فالرجل الأبيض استغل الأيدي العاملة الهندية السمراء أبشع استغلال.. أياد كانت تشكل مستودعاً رخيصاً اعتمدت عليه بريطانيا العظمى لتبني امبراطوريتها المترامية ولتدخل العصر الصناعي من بوابته الواسعة.. فمن خلال ثلاثة أجيال من الشخصيات التي عاصرت القرنين التاسع عشر والعشرين يتعرف القارئ إلى قساوة المستعمرين وانعدام الرحمة في نفوسهم.. ألم يترك هذا المستعمر الإنكليزي الأبيض الفتات وأي فتات للشبيبة الهندية كي تعمل من دون ان تسد رمقها؟ تنتقل أحداث «قصر المرايا» من مزارع الشاي إلى قصور المهراجات في الهند وبورما حيث ينتشر المستعمرون البيض وبأيديهم السياط يؤججون الحروب الأهلية التي ستؤدي إلى إخضاع الهندوس لرغباتهم.. هذا ويرى النقاد أنّ هذه الرواية تقترب إلى حد كبير من «ذهب مع الريح» رواية «مارغريت ميتشل» الذائعة الصيت.

«فاسكينز» والآداب العالمية..

استطاع «خوان غابرئيل فاسكينز» التربع أخيراً على عرش آداب أمريكا اللاتينية رغم أنف أنصار ما يسمى «بالآداب العالمية»... و«فاسيكنز» من مواليد «بوغوتا» لعام

1943 يعيش منذ مطلع الألفية في برشلونة الإسبانية وتحقق روائعه النجاح على غرار «القصة السرية» و«كوستا غوانا» و«عشاق العيد» ونشرت قبل أيام باللغة الإسبانية في برشلونة.. لكن بخلاف الأدباء الذين سبقوه لم يتوقف «خوان فاسكيز» مطولاً عند عصابات المخدرات في كولومبيا الذين تدعمهم الاستخبارات الأمريكية كما في روايته «القضية» وحصدت جائزة «ألفا غوارة» لهذا العام.. فقد كشف هذا الروائي والقاص الكولومبي موجات العنف والإرهاب التي هزت بلاده قبل عقدين من الآن حين كانت واشنطن وزبانيتها يعملون على زعزعة أمن واستقرار دول أمريكا اللاتينية وبكافة الوسائل.. وهاهو في مجموعته القصصية الجديدة «عشاق العيد» يعمد إلى تعرية أدوات الاستخبارات الأمريكية ليس فقط في كولومبيا وإنما كذلك في بلجيكا حيث أقام الأديب عدة أشهر مطلع التسعينيات.. فالقتل المستتر في ثنايا رحلة صيد قرب مدينة «ليبج» وصدام السيارات المبرمج وتفجير شخصيات ذات ميول سياسية تفضح سياسة الولايات المتحدة هناك. وتَعْبُر قصص «عشاق العيد» باريس بعد بروكسل لتحط في إحدى جزر آيسلانده «غريمسي» تحرك خيوطاً خفية وأحداثاً مدججة بالإرهاب والعنف والاتجار بالأسلحة والمؤامرات التي تحاك في الخفاء لقلب الأنظمة وتقطيع أوصال القارة العجوز بشكل أو بآخر عاجلاً أم آجلاً..

بايرون «وشيللي» وحزب المحافظين

كان لقاء عملاقي الآداب البريطانية في القرن التاسع عشر «بايرون» و«شيللي» عام 1816 في سويسرا بعد أن هربا من موطنهما المملكة المتحدة.. ليعيش الشاعران تجربة «المنفى» فقد طلق بايرون زوجته «آنابيلا ميلبانك» في حين أثارت عدة نصوص كتبها «شيللي» الأوساط الثقافية اللندنية ضده لأنها تدعو للوقوف إلى جانب الإيرلندي ضد الاستعمار البريطاني الذي يعمل على تقسيم الجزيرة الخضراء كما تلقب إيرلنده وإشعال نار الطائفية في تلك البلاد بين الكاثوليك: سكان إيرلندة الأصليين وبين المستعمرين الإنكليز البروتستانت.. ورغم شهرة لورد «بايرون» التي طبقت الآفاق الأوروبية وعدم تجاوز مبيعات دواوين «شيللي» الشعرية مئات النسخ إلا ان صداقتهما كانت شديدة التعبير عن النزعة الرومانسية التي سادت القرن المذكور.. وراح كل منهما يكن لصديقه الإعجاب والتقدير.. تنقل هذا الثنائي خلال تلك المرحلة بين سويسرا وإيطاليا حتى توفي «شيللي» عام 1822 ليتابع «بايرون»

دعمه لحركة التحرر الوطني اليوناني ضد العثمانيين ومساندته للمقاومة اليونانية حتى ضربته الحمى عام 1824 وتوفي على أثرها.. ظل «بايرون» وفياً لمواقفه الوطنية منذ ان ألقى خطابه المشهود في غرفة اللوردات البريطانية عام 1812 ولم يتجاوز سن الرابعة والعشرين يندد فيه باستغلال النبلاء للعمال الذين يعانون الفقر والجوع.. لم يتردد «بايرون» يوماً في إطلاق العنان لكراهيته للمحافظين البريطانيين كما كشفت أبيات «دون جوانه».. كذلك الأمر بالنسبة لهجومه على الدين البروتستانتي وعلى حزب «التوري» المحافظ الحاكم آنذاك.. وقف «شيللي» في الخندق الذي تمترس خلفه «بايرون» ليشن كل منهما في مجموعة من نصوصهما السياسية هجوماً لاذعاً وانتقادات لا يزال مفعولها سارياً إلى اليوم على حكومة صاحبة الجلالة المحافظة.. ولتعمل دار «لوبيرنيه» على طباعة الأعمال الملتزمة لشاعرين عاشا الرومانسية بأسلوبهما علماً ان تلك النصوص ذات الطابع السياسي تنشر اليوم لأول مرة تحت عنوان: «التزامات بايرون وشيللي»...

«إيطاليا» في تشظيها..

على امتداد عام 2011 احتفلت إيطاليا بمرور 150 سنة على اتحادها.. لتصدر عشرات المؤلفات حول ماضي وحاضر ومستقبل شبه الجزيرة الإيطالية.. نتوقف عند دراسة مقارنة وموثقة قام بها «أنطونيو جيبللي» حول تلك المرحلة وصدرت تحت عنوان: «الديمقراطية المستبدة» عن دار «بيللين»... يتمحور موضوعها حول الشكوك التي تنتاب التيارات السياسية الإيطالية اليوم بالنسبة لمستقبل وحدة البلاد وتبحث الدراسة الطريقة العنيفة التي تمت بها تلك الوحدة عندما فرض «البيمونت» حالة الطوارئ والحصار على المناطق الجنوبية لدفعها للانضمام إلى المناطق الشمالية لتناهض النظرية القائلة بأن جنوب إيطاليا يقف حجر عثرة أمام نمو البلاد.. ألم يحلم أنصار «أمبرتو بوسي» بدولة فيدرالية للانفصال عن هذا الجنوب؟ ألم تؤجج العولمة تلك الشكوك حول وحدة إيطاليا؟ ألم يتم إحراق صور «غاريبالدي» في آذار الماضي؟ «غيسيبي غاريبالدي» الذي قاوم مع رفاقه القوات النمساوية و«مملكة الصقليتين» و«البابابوية» لتوحيد بلاده إيطاليا.. ليتوقف المؤرخ «أنطونيو جيبللي» الأستاذ في جامعة جنوا في كتابه «الديمقراطية المستبدة» عند ابتكارات الفكر الإيطالي خلال الـ 150 سنة الماضية على صعيد «التحولية» و«الفاشية» مروراً

«بالديموقراطية المسيحية» و«إرهاب الدولة» خلال «سنوات الرصاص» وصولاً إلى ما دعاه «الديمقراطية المستبدة» مع سيطرة آلة «برلسكوني» على وسائل الإعلام وغسلها أدمغة الشارع الإيطالي.. لتدخل البلاد في نفق أزمة أخلاقية تفتح الأبواب على مصراعيها أمام البحث مجدداً عن معنى الهوية الإيطالية وقد أفرغتها البرلسكونية من مضامينها الوطنية...

مرساة السماء..

هل هناك مكان للفلسفة في عالم اليوم؟ ترد «شنتال ديلسول» بالإيجاب وذلك في كتابها الجديد ويحمل عنوان: «عصر التجديد».. و«ديلسول» فيلسوفة فرنسية من نوع آخر تسير على خطى المعلم «أرسطو» في بحثها عن الحقيقة: حقيقة الحياة والموت.. ولأن الحقيقة تحتل قمة القيم والأخلاق منذ «برمنذ نيدس» و«أفلاطون».. حافظ الغرب على تراثه خلال القرون الماضية.. وليظل الإنسان الأوروبي رواقياً على غرار «سينيكا» وسفسطائياً يعتنق مبادئ الفيلسوف «بروتاغوراس» الذي قال: «إن الإنسان مقياس كل الأشياء» مع عودة الاهتمام مؤخراً بهؤلاء الفلاسفة بعد ان تعب الغرب من حقائقه وشياطينه وهلوساته.. وتتساءل «شنتال ديلسول» عن جوهر الحقيقة هل هي حلم كما يراه «كونفيشيوس» والفلسفة «التاوية» ام؟...

ألا يحتاج الغرب اليوم إلى الأخلاق والقيم ليخرج تقول الفيلسوفة «ديلسول» من نفق صراعاته وحروبه الوجودية التي تكاد تأكل الأخضر واليابس وتحرق أصابعه ورأسه معاً؟...

معجم من نوع آخر

إنه «معجم مفاهيم العلوم الإنسانية» الأول من نوعه.. رأى النور في مطلع هذا العام وأشرف على ترتيب مواده «أوليفيه كريستين» وهو مؤرخ يهتم بتاريخ تلك العلوم في أوروبا وصدر عن دار «ميتاليه» الباريسية.. شاركت في كتابة مواد هذا المعجم مجموعة كبيرة من الباحثين العاملين في هذا المجال من أنحاء متفرقة من الاتحاد الأوروبي.. وينطلق كل بحث من نشأة كل مفهوم هنا وكيفية تسجيله للصراعات الطبقية والسياسية الماضية والحاضرة وتداعيات كل مفهوم على أرض الواقع وعلاقتها بالعلوم والإنسان معاً.. ومن المفاهيم التي لها علاقة وثيقة بالعلوم الإنسانية واستفاض المعجم في شرحها هناك: «الغرب».. «العلمانية».. «النظام

السياسي».. الحركة العمالية.. «الانتلجنسيا».. «الطليعة»... العصور الوسطى.. الإنسانية.. الرأي العام.. العمل.. التاريخ المعاصر.. الانفجار السكاني.. المجتمع.. وكانت فكرة هذا العمل قد طرحها عالم الاجتماع الفرنسي «بورديو» لكنها لم تتحقق إلا اليوم ليغدو المعجم مرجعاً للعلوم الإنسانية بمفهومها الحديث...

ترويض الوحش..

في أحدث رواية للأديبة اليونانية «إيرسي سوتيرو بولوس» وصدرت باليونانية تحت عنوان «ترويض الوحش» تعرية للهواجس اللاأخلاقية للنخب السياسية في أوروبا اليوم. و.. فبطل رواية «ترويض الوحش» يعمل مستشاراً لوزير في حكومة أثينا يدعى «آريس بافلوبولس». يرفض الرشاوي ذات الرصيد المحدود التي لا تسد تكاليف رحلة استجمام له ولعشيقاته إلى جزر الباهاماس أوهايتي.. ولا تكتفي «سوتيرو بولوس» بكشف هذا الجانب من أخلاقيات بطل روايتها وإنما تتابع مغامراته النسائية والجوانب الخفية من الحياة السياسية لعدد من رفاق معلم «بافلو بولس» من وزراء ينتمون للاتحاد الأوروبي.. وتشكل الأحداث السياسية في بلاد الإغريق منذ مطلع الألفية الحالية خلفية «ترويض الوحش» من خلال ثلاثة أجيال تتعاقب على هذا العمل... ويبدو تأثر «إيريس» بلغة «كافكي» واضحة إلى جانب تضمينها أسلوب الأنثروبولوجيين الذين تنتمي إليهم تلك الأديبة اليونانية.. وتنتقد «سوتيروبولوس» في رواياتها الخمس ومجموعاتها القصصية الثلاث وحتى في مجموعتها الشعرية: النفاق والتدليس والدجل السياسي في الغرب وتطالب بالعودة إلى قيم وأخلاقيات الأجداد ـ لذلك تسلط «ترويض الوحش» الأضواء على تغيير السلوك الإنساني في عصر استهلاكي قوته في عبثيته وجنونه.. من هنا جاء تقاطع مصير «كارلا» زوجة «آريس» مع «بيني» العشيقة وتأخذ دور الأولى لتصبح ازدواجية العلاقة ملغومة على غرار المستشار الذي يتحول إلى ثور يحتاج إلى يروضه...

«برازيليا»: مدينة طوباوية..

رغم بلوغ «برازيليا» سن الخمسين العام الماضي إلا أنها لا تزال تجتذب المحبين لها من كل حدب وصوب.. وهاهم [14] باحثاً وصحفياً يتساءلون عن هوية تلك المدينة الرائعة الجمال التي أدرج اسمها في قائمة اليونسكو للحفاظ على التراث الإنساني من خطر الاندثار عام 1987 في مؤلف جمعه وأعده كل من «بيت

كاتالدو» و«غراسا راموس» وصدر عن دار «تيما» في برازيليا تحت عنوان: «برازيليا في سنواتها الخمسين».. يحلل الكتاب تاريخ تلك الحاضرة قبل وبعد ديكتاتورية عام 1964 وصولاً إلى انتشار الجريمة في مجتمع شاب بالمقارنة مع «ساوباولو» العاصمة الاقتصادية للبرازيل.. فبينما تضم الأخيرة 18 مليون نسمة لا يتجاوز عدد سكان «برازيليا» الثلاثة ملايين الآن.. أشرف على تنظيمها المهندسان «أوسكار ينمير» و«لوشيو كوستا» لتغدو العاصمة الإدارية للبرازيل في ولاية «غواس» والتي سرعان ما سكنت ضواحيها فئات فقيرة لتصبح رمز المضاربات العقارية.. ورغم ان تصميمها جعل منها مدينة طوباوية بخلاف ما أراده المستعمرون في جعل كل من «الريدو جنيرو» و«السلفادور» المدن الأولى في البرازيل بعكس «برازيليا» يسرد الكُتَّاب الذين شاركوا في كتابة هذا المؤلف قصص خياطات تعمل على حياكة الملابس وعدد من الباعة المتجولين في مدينة برازيليا وجامعي القمامة الذين يتاجرون بزجاجيات تلك القمامة وبموادها الكرتونية والبلاستيكية و.. لينتهي الكتاب عند تسرب المخدرات من «ساو باولو» إلى «برازيليا» ومحاولة تلك الأخيرة التخلص من هذا الوباء الوافد إليها.. لينتهي هذا البحث بتوقع مستقبل أفضل لتلك الحاضرة التي أرادها مؤسسها الرئيس «جو سلينو كوبتيشيك» مدينة طوباوية خالية من البطالة والفوضى والفساد.. على غرار المدينة الفاضلة لكن...

رواية «رعوية ثكلى»..

«لويجي مينيغيللو» روائي إيطالي توفي عام 2007 لتصدر النسخة الثانية من رائعته «كتاب الحياة» اليوم بعد مرور نصف قرن على نشرها للمرة الأولى. وتحمل ذكريات هذا الأديب حول المجتمع الرعوي لإيطاليا بعد خسارتها خلال الحرب العالمية الثانية ونزوح الفاشية عن حياتها السياسية.. ينطلق «لويجي» من قريته «مالو» حيث ترعرع خلال العشرينيات من القرن الماضي، في مرحلة ما بين الحربين، وصولاً إلى الأربعينيات مع احتدام المعارك، خلال الحرب العالمية الثانية فوق الأراضي الإيطالية. وفي قرية «مالو» يعيش الفلاحون حياة بؤس وشقاء نتيجة الفقر وتفشّي الأمية رغم التآخي والتضامن اللذين يكنهما كل فرد في هذه القرية لجاره. يسرد «مينيفيللو» في مؤلفه عادات وتقاليد الحياة الرعوية، وتخلف سكان القرية عن تعليم صغار الفلاحين لضيق ذات اليد. كذلك يروي «القلجي» كيفية تعلقه بمدرّسته

التي علّمته القراءة والكتابة وبكاهن «مالو» ودفعه لحب الأرض والإنسان.. لتجمع الرواية بين السيرة الذاتية والبحثين الانتروبولوجي واللغوي مع تضمينها مفردات ومصطلحات من تلك البيئة.. وتكاد تلك المصطلحات تختفي اليوم من شبه الجزيرة الإيطالية.. ويعمد الروائي إلى استخدام اللغة المحكية في منطقته والتي لم يعد لها وجود بعد ان سيطرت اللغة الإيطالية الحديثة منذ مطلع الستينيات من القرن الماضي.. ويكاد يكون «لويجي مينيفيللو» الأديب الوحيد إلى جانب «غادا» و«باسوليني» الذين ساهما في حفظ تلك اللغة المحكية الخاصة وقد اندثرت حالياً....

رحلة إلى «مقديشو»...

«ما إن يسمع المرء كلمة الصومال حتى يتبادر إلى ذهنه العنف والقراصنة وجحيم الحرب الأهلية».. هذاما فنده الصومالي «نور الدين فرح» في خامس رواياته المكتوبة بالإنكليزية بعد ان أصبح هذا القول صفة تطلقها وسائل الإعلام الغربية على الصومال.. حصدت روايته الجديدة وعنوانها: «المنفى» إعجاب النقاد الأنغلوساكسونيين دون استثناء لا بل تمت ترجمتها إلى الفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية هذا الصيف.. ونور الدين فرح من الروائيين الناطقين بالإنكليزية في القارة السمراء.. يتمتع بشعبية واسعة عبر ضفتي الأطلسي.. توجّته الأوساط الثقافية الأوروبية كأهم أديب أفريقي معاصر نظراً لسيره على خطى «دانتي أليغيري» صاحب «الجحيم».. وفي روايته الحدث تلك أي «المنفى» يرتحل القارئ مع تحركات البطل «جبلة» الذي يسرد قصة عودته من الولايات المتحدة ـ حيث كان يعمل أستاذاً ـ إلى الصومال مسقط رأسه بعد عشرين سنة من الغياب.. لم يصدق «جبلة» الأخبار التي تناقلتها وسائل الإعلام عن الفوضى والحرب المستعرة في وطنه.. وصل «جبلة» إلى «مقديشو» ليتوجه إلى المقبرة حيث ترقد والدته.. لكنه لم يكد يبرح مدينته إلى الريف حتى يطارده خاطفو ابنة «شقيقة صديقه القديم».. وسرعان ما يجد أمامه عدم استقرار أمني يحيط بضواحي المدينة وريفها إلى جانب علاقات عائلية عنيفة تدعوه لأخذ الحيطة والحذر.. فالبلاد تعاني من حرب استنزاف أهلية لا ترحم.. ليتساءل «جبلة»: هل هذا وطنه؟ وهل هو صومالي؟ إن شعوره بالإحباط وبالذنب يرافق صدمة الشعب الصومالي من رؤية «المارينز» يتدخلون في شؤون البلاد والعباد.. ينقل «جبلة» صدى الأحداث التي لا تزال تتداعى في الصومال ليخوض تجربة حمل

السلاح أسوة بعشرات من مواطنيه دون ان تغيب كلمات «دانتي» في جحيمه عن ناظريه؛ وقد ضمنها «فرح» روايته «المنفى».. وتصور وصول «جبلة» إلى أقصى قواه الجسدية والعقلية وهو يشاهد وطنه يتحول إلى بلد أشباح...

مفارقات «برينك»..

سجلت «مذكرات» أبرز أدباء جنوب أفريقية المناهضين للأبارتيد «أندريه برينك» أعلى نسب مبيع من هذا النوع الأدبي هذا العام.. و«برينك» كما هو معروف كاتب سياسي ملتزم ولد عام 1935 في «فريدي» جنوب أفريقية.. ينتمي للبويرز «المستعمرين الهولنديين البيض (والبريطانيين) الذين احتلوا تلك البلاد قبل عدة قرون.. حملت له روايته «فصل: أبيض وجاف» جائزة ميديسيس لعام 1980 قبل أن تنتقل إلى الشاشة الفضية عام 1989 عشية إطلاق سراح «الزعيم الجنوب إفريقي «نيلسون مانديلا» بعد 27 سنة قضاها وراء القضبان يتمتع «أندريه برينك» الذي درس في السوربون (باريس) وأصبح عام 1968 أستاذاً في جامعة «رودس» بشهرة واسعة منذ أن هاجم في روايتيه «السفير» و«الليالي الحالكة» التمييز العنصري الذي خيم على بلاده عشرات السنين وها هو في مذكراته ونشرت باللغة الإنكليزية بعد الأفريكانية (اللغة المحكية للبويرز في جنوب أفريقية ودون فيها روايته: «في الليالي الحالكة») يؤرخ لأبشع المراحل التاريخية التي عرفتها تلك البلاد على امتداد القرن العشرين.. يقول «برينك» في تلك المذكرات ودعاها «مفترقاتي»: أعمال العنف في جنوب أفريقية قديمة قدم تلك البقاع جاء بها «البويرز» لتدعم مواقعهم فوق تلك الأراضي الخصبة.. ولا يستثني العنف كبيراً ولا صغيراً أسود أو خلاسياً.. يروي «أندريه برينك» في «مفترقاتي» صداقته مع الشاعر «برتين برايتنباخ» توأم روحه وينحدر هذا الأخير كذلك من «البويرز» إلى جانب حبه الجنوني للشاعرة «انغريد جونكر» وتأثره بمذابح «شاربفيل» التي أيقظت ضميره من غفوة طويلة.. كذلك يفرد «برينك» صفحات صادقة خاصة بزعيم جنوب أفريقي «نيلسون مانديلا» الذي كثيراً ما تحدث إليه عن التمييز العنصري وقد زاره للمرة الأخيرة عام 2007 مع زوجته «كارينا» وهي من أشد المعجبات بالقائد الرئيس الراحل «مانديلا»... وتكاد النزعة الإنسانية تكون القاسم المشترك لأعمال «برينك» وبخاصة «مذكراته» التي أخذت

شكل الذكريات والاعترافات وقصص الرحلات وحتى اليوميات لتجتمع تلك الفنون معاً فتعطي هذا الكتاب أهمية خاصة تؤرخ لسنوات الجمر في بلاد قوس قزح...

جنود صغار..

حصل «ديفيد فينكل» على جوائز صحفيّة عدة أبرزها «البولتيزر» علماً أنه من أشهر صحفيي «الواشنطن بوست».. صدر له قبل أيام كتاب يحمل عنوان «جنود صغار» عن دار «لافون» يلخص تجربة إقامته خلال عام في معسكر للقوات الأمريكية المنتشرة في العراق.. ويسلط «جنود صغار» الأضواء على يوميات تلك القوات المرابطة في بلاد الرافدين مع تضمين «فينكل» بداية كل فصل مقتطفات من إحدى خطابات «جورج بوش الابن» يسوّغ فيها الأخير الغزو الأنغلوساكسوني للعراق.. ويرى هذا الصحفي الكاتب صراعين في تلك الحرب: الصراع الأول داخل أروقة المحافل السياسية حيث الكلمة الفصل للاستراتيجيين في واشنطن بالنسبة لغزو العراق.. والصراع الثاني يرتبط بتلك السياسة وينتج عنها وهو يتعلق بالجنود الذين يخوضون المعارك على الأرض.. ويستشهد «فينكل» بيوم الرابع من أيلول 2007 حين علق الرئيس الأمريكي السابق على مجريات الأحداث في العراق آنذاك بقوله «أن الولايات المتحدة تضرب مؤخرة العدو دون هوادة».. وكانت تلك التعابير أسلوباً يعتمده «جورج بوش الابن» لزيادة شعبيته في الشارع الأمريكي كما قال.. «لكن في اليوم المذكور يتابع هذا الصحفي انفجرت عبوة ناسفة في طريق شاحنة عسكرية أمريكية كانت على مقربة من الكتيبة التي استضافتني قتل خلالها ثلاثة جنود وفقد الرابع رجليه أما الخامس ففقد رجليه وذراعه اليمنى ونصف ذراعه اليسرى وأذنيه وأنفه وخضع لثلاثين عملية جراحية لم تنقذه من الموت الذي كان بانتظاره بعد خمسة أشهر واسمه «دانكان» وكان سيبلغ سن العشرين في أيار الماضي».. أما بالنسبة للجنود العائدين إلى وطنهم: الولايات المتحدة فغالبيتهم تعاني من أمراض نفسية شبيهة بتلك التي عرفها أنداداهم خلال حرب فيتنام وهو ما دفع الشارع الأمريكي للتحامل على سياسة «بوش الابن» وخليفته «أوباما» ومن المتوقع يتابع «فينكل» أن تخلّف حرب العراق آثاراً سيئة على النسيج الاجتماعي الأمريكي.. فقد أثرت الأحداث التي عايشها هذا الصحفي الأمريكي سلباً على نفسيته وقناعاته التي اهتزت خلال وجوده في العراق ليسجل ملاحظاته تلك بعصبية تترجم التغيير الطارئ على أخلاقياته ونظرته للحياة السياسية في بلاد العم سام...■

إشكالات لغوية

عدنان جاموس

سقى الله تلك الأيام التي كان فيها مجمع اللغة العربية، (الذي كان يسمى آنذاك «المجمع العلمي العربي»)، يسدي خدمات عامة إلى اللغة العربية، تؤتي أكلها ميدانياً على نحو ملموس يوماً بعد يوم، منذ تأسيسه سنة 1919 إلى يوم وقفه عن العمل ـ لأسباب قالوا إنها مالية ـ سنة 1933، كما ورد في كتاب العلامة سعيد الأفغاني «من حاضر اللغة العربية» الصادر عام 1961، ومن هذه الخدمات الميدانية: «.. تزويد المصالح الحكومية بما تحتاج إليه من مصطلحات فنية وإدارية.. يتلقفها الأفراد وتحيا في المجتمع..» كما كان المجمع «..يلبي رغبات الأفراد والصحف والجمعيات غير الرسمية بكل ما تطلبه من مفردات فصيحة تقابل ما يستعمله الناس عامة، وأرباب الصناعة خاصة، في شؤونهم اليومية، وما يجدّ من حاجات الحياة كل يوم أو يرد من آلات حديثة وماعون وما إلى ذلك».

و«.. كانت هذه المصالح وأرباب الصحف وبعض الأفراد تستفتي المجمع دائماً في صحة بعض المفردات والتراكيب الشائعة، فسرعان ما يعود إليهم الحكم عليها في الصحة أو البطلان أو الفصاحة أو الركّة»، و«.. قد انبرى أفاضل بعضهم من أعضاء المجمع يتتبعون ما ينشر في الصحف والمجلات، فإذا وقعوا على لحن شائع أو تركيب ركيك أو تعبير غيره أعرب منه، جمعوا ذلك ثم نشروه على الناس مبينين موضع العيب فيه، ومشيرين بما يقوم مقامه من تعبير سليم».

وقد «بدأ المجمع العلمي ينشر هذه المسارد من الأغلاط وتصحيحاتها منذ سنة 1921 تحت عنوان «عثرات الأقلام» في مقالات متتابعة.. ولم ينس المجتمع أخطاء النطق الشائعة فانبرى لتصحيحها، وألقى الشيخ عبد القادر المغربي محاضرة في 1924/2/1 بعنوان «عثرات الأفمام».. (انظر الكتاب المذكور، الطبعة الثانية الصادرة عن دار الفكر عام 1971 ص ص 100 ـ 103)».

أجل.. لقد كان أسلافنا، قديماً وحديثاً، شديدي الغيرة والحرص على سلامة لغتنا، والحفاظ على نقاوتها، والحؤول دون تسرب الشوائب إليها.

وقد بُذلت في السنوات الأخيرة جهود كبيرة للقيام بهذه المهمة الجليلة، وتُوّجت هذه الجهود بتشكيل «لجنة تمكين اللغة العربية» بموجب القرار الجمهوري رقم (4) لعام 2007، ومهمتها إنجاز خطة عمل وطنية تهدف إلى «التمكين للغة العربية والحفاظ عليها والاهتمام بإتقانها والارتقاء بها».

وتم وضع الخطة المذكورة، وتشكيل لجنة في كل وزارة من الوزارات المعنيّة؛ ولجان فرعية في المحافظات لتنفيذ بنود الخطة. وتسعى اللجنة إلى تشجيع جميع الجهات المعنية للقيام بنشاطات من شأنها تحقيق التوعية اللغوية على مختلف الصُعُد والمستويات.

ولكن إلى جانب بذل الجهود من أجل تنفيذ هذه المهمات والأهداف العامة لتمكين اللغة العربية لابد من الاهتمام بمعالجة قضايا لغوية محددة وملحة، ووضع قواعد واضحة، ربما كان وضعها يحتاج إلى اجتهادات جريئة تفي بالغرض، وتصلح لأن تكون مرشداً مُقْنعاً وموثوقاً لكل من يصادف مأزق مستجدة لا يجد من يهديه إلى سبل تجاوزها.

وما يلفت الانتباه الآن تلك الفوضى السائدة في مجال صياغة المصطلحات الجديدة عن طريق الاشتقاق والمجاز والنحت التركيبي والمزجي والتعريب الخ.. ولاشك في أن الحاجة، ولاسيما في مجال الترجمة، هي التي ألجأت المترجمين إلى ابتداع مصطلحات واشتقاقات جديدة بالعربية تقابل المصطلحات الأجنبية التي تعترضهم في النصوص التي يترجمونها، ولا يمكننا أن نلوم المترجم الجاد على ما يقترحه من مقابلات عربية لكلمات أجنبية جديدة لا يجد ما يقابلها في المعجمات،

فلكل مجتهد نصيب، كما يقال، وكلٌّ يجتهد على قدر معرفته وإمكاناته وموهبته؛ وهنا بالذات تبرز مسؤولية الجهات التي كان من المفروض أن تتولى المبادرة إلى بذل الجهود المناسبة لتتبع المصطلحات الأجنبية الجديدة وتجميعها وتنسيقها، والعمل على إيجاد مقابلات عربية لها بالاستعانة، طبعاً، بجهود جميع القادرين على ذلك، وتعميم هذه المقابلات على كل الجهات المهتمة. ولنأخذ، على سبيل المثال، صيغة «النِسبة» التي انتشرت على نطاق واسع في الآونة الأخيرة. لاشك في أن هذه الصيغة لم تفرضها نزوة من الباحثين والمترجمين الذين يلجؤون إليها، بل فرضتها الحاجة إلى التعبير عن مفهوم محدد، فهل هذه الصيغة جائزة صرفياً وهل يمكن القياس عليها؛ كأن نقول مثلاً: «فرداني» أو «فردوي» و«ذاتاني» أو «ذاتوي» و«موضوعاني» أو «موضوعوي» الخ.. إلى أن نصل إلى «قوموي» أو «قوماوي» أو حتى «قومجي»، و«سلفوي» و«ماركسوي» أو «ماركساوي»، و«طبقوي»، و«سياسوي» و«تجاروي» و«عِلموي»، و«إسلاموي» و«تاريخوي» و«حربوي» أو حتى «حربجي»، وذلك للإشارة إلى تجاوز الظاهرة الموصوفة حدَّها الطبيعي المعقول وجنوحها إلى الغلو والتطرف الذي يفضي إلى التشويه والتحريف أو إلى الهبوط والإسفاف. علماً بأن جميع الصيغ الواردة أعلاه مأخوذة من مقالات وأبحاث جادة ورصينة لكتاب وباحثين ومترجمين ذوي خبرة وسمعة، وثمة بعض الأبحاث لمختصين في مجال المسرح، على سبيل المثال، يكرسونها لتبيان الفروق بين المسرح «الشعبي» الراقي، والمسرح «الشعبوي» الهابط. كما نجد بعض المختصين في الفلسفة يكرسون أبحاثاً خاصة للتمييز بين التفسير «الاقتصادي» والتفسير «الاقتصادوي» للتاريخ الخ.. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الطريقة في صياغة «النسبة» غير مطردة في الغرض منها؛ فهي أحياناً تُحمِّل معنىً سلبياً كما في صيغة «فرودي» و«ذاتوي» و«إرادوي» و«شعبوي» الخ.. وأحياناً يكون المعنى المستفاد حيادياً كما في صيغة «نهضوي» و«إنسانوي» (لترجمة مصطلح «humanictic» المنتمي إلى مصطلح الإنسانوية «humanism») وماضوي (نسبة إلى الاسم المنقوص «ماضي» وهو رباعي وليس ثلاثياً)؛ وتصاغ النسبة أحياناً من الاسم وهو في صيغة الجمع خلافاً للقاعدة المعروفة، مثل: عمليّاتي، ومؤسساتي وما شابه ذلك، وكل هذا ليس أكثر من مثال بسيط على

الاشتقاقات والصياغات الصرفية المستحدثة التي أصبحت تنتشر على نطاق واسع في لغتنا بفعل الحاجة الملحة كما ذكرنا، ولا يكفي أن يرفض الرافضون هذه الصيغ ويصموها بأنها فاسدة، بل يجب أن يقدموا الحلول والبدائل أو يجيزوا ما تمكن إجازته، ويتواضعوا على قاعدة يسترشد بها الكتّاب ولاسيما المترجمون عندما يتصدون لترجمة مصطلحات أجنبية لا تُترجَم إلا عن طريق اللجوء إلى مثل هذه الاشتقاقات أو إلى ترجمة المصطلح بجملة كاملة، وليس هذا بمقبول في كل المقامات.

وثمة مشكلة أخرى تصدى لها الغيارا على سلامة اللغة العربية ونقاوتها من داخل «المجمع» وخارجه، وبذلوا جهوداً كبيرة لمعالجتها، ولكنها مازالت ماثلة ومنتشرة على نطاق واسع، ومازالت تثير الكثير من النقاش والجدل؛ وهي مشكلة «الأخطاء الشائعة».

وعلى الرغم من المقالات التي كتبت والأحاديث التي أذيعت، والجداول التي نُشرت والكتب التي صدرت لمعالجة هذه الظاهرة، فإن الكثيرين من الكتاب والأدباء المبتدئين والمخضرمين مازالوا يستخدمون تعابير يعدّها الحريصون على «نقاوة» اللغة «أخطاء» لا يجوز التغاضي عنها.

وهنا لابد لنا من أن نتساءل: ما الذي يدعو أديباً كبيراً إلى أن يستخدم في أعماله بلا حرج عبارات من هذا النوع؟ ومَنْ الذي يطور أساليب التعبير في أية لغة ويجدد ديباجتها، بحيث تكون أعماله قدوة ومثالاً للأجيال الناشئة؟ أليس الأدباء المبدعون هم الذين ينهضون بهذه المهمة! وإذا كان هؤلاء يستخدمون تعابير يعدّها البعض خاطئة، فما هو الموقف الذي يجب اتخاذه إزاء ذلك؟ ولكن أيعني ذلك الدعوة إلى إلغاء كل ما يسمى «أخطاء شائعة»، وقد أصبح بعضها مستساغاً إلى حدٍّ أنّ الأذن غدت تستهجن بديله، واكتسب بعضها شحنة انفعالية - تعبيرية لا تغني عنها عبارة أخرى؛ وأعتقد أن مثل هذه الكلمات والتعابير يمكن استخدامها، وإغناء الأساليب التعبيرية بها من غير مغالاة من شأنها أن تؤدي إلى انعدام الضوابط. ويندر أن نجد الآن من يأنف من استخدام كلمات من أمثال: اللهفة، والقرف، والكُنية، واللقب،

والاستهتار، وأجهش بالبكاء الخ.. بمعانيها الشائعة، حالياً لا بمعانيها المعجمية الأصلية.

ولكن ثمة أخطاء شائعة كثيرة يتجنبها الكتاب الحريصون على سلامة اللغة وفصاحتها، وهي في أغلبيتها تراكيب خاطئة، وقد تتبعها بعض المختصين، ونبهوا عليها وبينوها في جداول وزوايا صحفية، وأحاديث إذاعية وتلفازية وأصدر بعضهم كتباً وكراريس مخصصة لمعالجة هذه الأغلاط وتبيان صوابها؛ كما تطرقوا إلى تصويب كلمات يظن كثيرون أنها خطأ مع أنها صواب. ولا شك في أن معالجة هذه الظاهرة تحتاج إلى جهود جماعية وبحث مستفيض يفي الموضوع حقه؛ وربما كان من المفيد وضع بعض القواعد والمنطلقات التي تصلح لأن تكون معياراً للحكم على صلاحية التعبير أو فساده. وأرى أن من أهم المنطلقات في هذا المجال هو تفادي اللبس في فهم المعنى المراد والتعبير الواضح عن مغزى ما يُردا تبيانه وإيصاله للآخر. كما يجب الحرص على تجنب استخدام كلمة ما بمعنى لم توضع أصلاً من أجله (ولا نتحدث هنا بالطبع عن الاستخدامات المجازية أو الانزياحية أو التحويلية أو الرمزية الخ...) كأن نستخدم كلمة «طالما» على سبيل المثال، بمعنى «مادام» أو بمعنى «بما أن» كما نفعل في الحديث المحكي؛ وقد ورد في «معجم الأخطاء الشائعة» لمؤلفه محمد العدناني بصدد هذه المادة: «يقولون: «لا يرجى شفاؤه طالما هو ممتنع عن شرب الدواء» والصواب «لا يرجى شفاؤه مادام ممتنعاً عن شرب الدواء». و(طالما) مركبة من (طال) و(ما) الكافة. وقد قال ابو علي الفارسي: إن (طالما) و(قلّما) ونحوهما أفعال لا فاعل لها مضمراً ولا مُظهَراً، و(ما) دخلت عوضاً عن الفاعل، وإذا فصلت (ما) عن طال، وقلنا «طال ما عطفت على فلان» كانت (ما) موصولاً حرفياً في محل رفع فاعل، أي طال عطفي على فلان، ولا يجوز في هذه الحالة اتصال (ما) بـ (طال). (انتهى). كما تُستخدم «طالما» في الحديث المحكي وفي بعض النصوص المكتوبة بمعنى «بما أن»، كأن نقول: «طالما أنك اعترفت بخطئك فإنه لن يعاقبك». والأفضل في هذه الحالة ومثيلاتها ألاّ نستخدم الكلمة إلاّ للتعبير عن المعنى الذي وُضعت له أصلاً. ولكن ثمة «أخطاء شائعة» لا يؤدي استخدامها إلى أي التباس في فهم المعنى المقصود، وهي كلمات

وتعابير كثيرة، منها على سبيل المثال: «أثر عليه» (أثّر فيه) و«التقى به» (التقاه) و«بالتالي» (تالياً)، و«تكلم عنه» (تكلم عليه) و«اعتبر» (عدّ)، و«ينص على ما يلي» (ينص على ما يأتي) و«كم هو رائع» (ما أروعه) و«لا دخل له به» (لا صلة له به) و«العشرينات» (العشرينيات) و«معاق» (معوّق أو مَعوق) الخ.. لا شك في الامتناع عن استعمال الأولى واعتماد الثانية أسلم وأصح، ولكن ورودها في نص مكتوب أو حديث لا يؤدي إلى التباس المعنى المقصود، ونحن نصادف بعضها في كثير من النصوص المكتوبة بأقلام كتاب وأدباء كبار.

ويخطر لي أحياناً أن أقدر مدى فداحة الخطأ عن طريق تصور شخص أجنبي يجيد اللغة العربية ويتصدى لترجمة نص عربي إلى لغته الأم متقيداً بقواعد وأساليب التعبير بالعربية. كيف سيترجم، مثلاً، عبارة «أَحَبوا بعضهم» أو «استبدل المشرِّعُ الإعدامَ بالسجن المؤبد» أو «هذا يلحق الضرر بنفس الشخص» وما شابه ذلك.. في مثل هذه الحالات يمكن أن يلتبس المعنى على القارئ حتى في العبارة الأولى التي يمكن أن يترجمها شخص أجنبي - (وقد حدث هذا فعلاً) - على نحو يفيد بأنهم أحبوا بعض الأشخاص فقط. وكذلك في العبارة الثانية التي يقصد بها كاتبها أن يقول: إن المشرع عدل عن الإعدام واعتمد بدلاً منه السجن المؤبد؛ في حين أن المعنى المستفاد من العبارة حسب قواعد اللغة العربية هو عكس ذلك (فالباء تدخل على المتروك، أما المأخوذ والمعتمد فهو المفعول به، كما تدل الآية الكريمة: «قال أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير» البقرة/61.

أما استعمال كلمة «نفس» في العبارة الثالثة فيمكن بالفعل أن يخلق لبساً في فهم المقصود: هل هو «الروح» أم «الذات والعين» وذلك لخصوصية التركيب، علماً بأن استخدام كلمة «نفس» قبل الاسم في تراكيب أخرى ليس من شأنه أن يؤدي إلى مثل هذا الالتباس، كأن نقول مثلاً:

«كنت أسكن في نفس الشارع الذي تسكن فيه، وأدرس في نفس المدرسة التي تدرس فيها»، علماً بأن استعمال كلمة «نفس» قبل الاسم بمعنى «الذات والعين» نصادفه أحياناً في كتابات أدباء كبار كالجاحظ وسواه.

ومن الإشكالات اللغوية التي تتطلب حلولاً مشكلة التعريب اللفظي، وهو مشكلة واسعة ومتشعبة لن يتسع المجال هنا للخوض في غمارها، ولذا سأكتفي بالإشارة إلى وجه واحد من وجوهها هو أبسطها وأسهلها حلاً، وأقصد به تعريف أسماء العلم من أشخاص وبلدان ومدن وأنهار وجبال الخ. فهل هذه المشكلة ملحة؟ هنا لابد من أن نؤكد ما أشرنا إليه سابقاً لتبيان مدى راهنية الظاهرة التي نُقاربُها. فبين فينة وأخرى نجد بعض الكتاب والباحثين يثيرون هذه المسألة في الصحافة وخصوصاً عندما يتصدون لدراسة النصوص الأدبية والأساطير اليونانية والرومانية القديمة. فكيف نكتب أسماء العلم التي تصادفنا في هذه النصوص؟ وإذا نحن استعرضنا بحوث الدارسين في هذا المجال سنجد فروقاً كبيرة بين ما يعتمدونه من تهجية لهذا الاسم أو ذاك. ومن الطريف أن بعض الباحثين يكتبون اسم علم ما بشكل معين ويستشهدون في البحث نفسه بمقبوسات من دراسة باحث آخر يكتب اسم العلم نفسه بشكل آخر، فرب الأرباب أو كبير الآلهة عند قدماء اليونان هو زفس لدى أحدهم وزوس لدى باحث آخر وزيوس لدى باحث ثالث، وأوديب وهيرودوت لدى أحدهم هو أديبوس وهيرودوتس لدى آخر. ونرى بعضهم يكتب أسماء العلم كما تلفظ في اللغة الأجنبية التي يترجم عنها؛ بينما يكتبها آخر يترجم عن لغة أخرى بشكل يتفق مع كيفية لفظه باللغة التي يترجم عنها، وقد أثار لقب الكاتب المسرحي الألماني بريخت جدلاً بين من يسمونه هكذا ومن يسمونه بريشت، وكذلك لقب الكاتب الإسباني الشهير ثربانتس، فهل هو هكذا أم هو سرفانتس أم سرفانتيس، أم حتى سرفانت؟ وهل عنوان روايته الشهيرة هو: دون كيخوت، أم دون كيشوت، أم دون كيخوته؟ أما لقب الأديب الروسي المعروف: أنطون تشيخوف فإنهم يعربونه بـ. تشيكوف وشيكوف، ويكتبه العراقيون الذين يعرفون الروسية: جيخوف لأنهم يلفظون الجيم (المثلثة!) «تش»، والمصريون يكتبون لقب أديب روسي آخر تورجينيف (بالجيم) لأنهم يلفظونها كحرف (g) اللاتيني، بينما يكتبه السوريون: تورغينف، والعراقيون يكتبون هذا اللقب وأمثاله بالكاف وفوقها خط لتلفظ كحرف (g)، وقل مثل هذا في لقب الأديب الألماني الشهير غوته، وجوته، وغوتيه، وكوته، وحتى جيته؛ ولقب الفيلسوف الألماني هيغل وهيجل، والكاتب الروسي غوغول

وجوجول، واسم البطل الأسطوري السومري (أو السوميري) جلجامش، وجلكامش، وغلغامش، وأحياناً كلكامش وقلقامش، واسم أحد أبطال الإلياذة وبطل الأوديسة: أوديسيوس وأليسيوس وأوليس وعوليس (كيف نفذ حرف العين إلى اللغة اللاتينية؟!). ونلاحظ مثل هذا الاختلاف في أسماء وألقاب كثيرة، مثل: نيكولاي، ونيقولاي، ونيقولاوس، ونيقولا، ونيكولا، وانغلز، وانجلز، وانغلس، وانجلس. وثمة تسميات واسعة الانتشار ويختلف الناس في شكل كتابتها بالعربية من غير أن تثير عند أحد أي اعتراض، ومن هذه التسميات: إنكلترا وانجلترا وانغلترا، وباريس وباريز، وفرنسا وفرانسا، وأميركا وأمريكا، والقفقاس والقوقاز، والقوزاق /والكوزاك، والكريملين والكريملن والكرملن، واسطمبول واسطامبول، واسطنبول، واسطانبول، واستنبول، واستانبول، واستامبول، وأنقرا وأنقرة، ومالطا ومالطة، وأكرانيا وأوكرانيا وأكراينا (تماشياً مع الأصل) وأوروبا وأوربا وأوربة، ومقدونيا ومكدونيا، وأوكتوبر وأكتوبر، والأحرى بنا أن نذكر في هذا الصدد: سوريا وسورية، وكان لهذا الفرق الأخير في قطرنا يوماً ما مغزى سياسي محدد، ونجد أحياناً أن كاتباً بعينه يستخدم في مقالة بعينها رسمين مختلفين لتسمية واحدة: كوبنهاجن وكوبنهاغن، ويكتب غيره في مقالة منشورة في الصحيفة نفسها: كوبنهاغن كوبنهاكن. كما كتب احدهم مرة مقالة عن جزيرة الأطلنطيد وسماها أيضاً في المقالة نفسها الأطلنتيد والأطلنتيس، وكتب آخر في الصحيفة نفسها: عن حضارة الأطلنطيك. أما الروائي السوري الأقدم لوقيانوس السميساطي (نسبة إلى مدينة سُمَيساط السورية التي تسمى الآن سمزاط وتقع في جنوبي تركيا) فيسميه أحدهم السمساطي، ويسميه آخر السمساطي والسيميساطي ويسميه ثالث السمسطائي، ويكتب أحدهم اسم الفيلسوف الألماني الشهير كانت: إيمانول، بينما يكتب آخر: عمانوئيل وإيمانويل كانط. وتتعرض حتى الأسماء المستقرة منذ القدم للتغيير والتعديل، مع أن هذه الأسماء التي شاعت ووردت بالرسم عينه في العديد من المصادر القديمة والحديثة كسقراط وأرسطو وأفلاطون وأبقراط وهيرقليط الخ.. لا يجوز تغييرها أو تصحيحها لتفادي الالتباس، ومع ذلك فإن هذا الأخير يتخذ أحياناً في كتابات بعضهم شكل هيراكليت وفي كتابات آخرين شكل هيراكليتس. ويمكن إيراد قائمة بمئات أسماء العلم التي تلفظ

وتكتب في المقالات والبحوث والمعجمات والأطالس والموسوعات العربية بأشكال مختلفة تتعدى في بعض الأحيان الأربعة أو الخمسة. وكما ذكرنا آنفاً فإن مشكلة التعريب (وأقصد تعريب المفردات تحديداً) مشكلة متفرعة ومتعددة الوجوه، وقد بحثها كثيرون قديماً وحديثاً، ووضعوا لها قواعد معينة، ومنها عدم جواز الابتداء بساكن، وعدم جواز التقاء ساكنين، وضرورة التفوه بالكلمة الأجنبية المعربة على منهاج العرب، وتحويل بعض الحروف إلى حروف أخرى، وغير ذلك من الضوابط. وإذا كان من الواجب الالتزام بمعظم هذه القواعد في تعريب الكلمات عامة فإن من الأفضل، كما أرى، تعريب أسماء العلم المعاصرة بأشكال تكون أقرب ما يكون إلى الأصل. ولعل التجربة الماضية تفيدنا في هذا المجال، وترجح هذا الرأي؛ إذ تم العدول عن لفظ اسم «كيلوباترة» بشكله القديم «قلاوفطرة»، والتحول عن اللفظ «نورباغة» إلى «النروج» وعن «مجريط» إلى «مدريد» الخ.. ومن الصعب أن نتصور الآن أن أحداً يطالب بتطبيق القاعدة التي تقول بعدم جواز الابتداء بساكن، وتفخيم الحروف عند تعريب أسماء العلم الأجنبية كما فعل القدماء عند تعريبهم اسم «بلاتون» بـ «أفلاطون»، كأن نقول على سبيل المثال: «قلينطون» أو «اقلنطون» تعريباً للقب «كلينتون» و«صار قوظي» تعريباً للقب «ساركوزي». وعلى العموم لا أرى مسوغاً لقلب كل حرف مرقق في الكلمة الأجنبية إلى حرف مفخم عند التعريب، إلاّ إذا استدعت الضرورة ذلك. وبما أن الأبجدية العربية تحتوي على التاء والدال والسين والكاف والزاي الخ.. فما الداعي لأن نقلب هذه الحروف بالضرورة إلى طاء وضاد وصاد وقاف وظاء الخ.. مما يجعل النطق بهاه عسيراً على اللسان، اللَّهُمَّ إلاّ إذا استدعى ذلك توخي سهولة النطق وسلاسته في بعض الأحيان.

ويتخذ التعريب أحياناً منحىً مستغرباً عند بعضهم، كتعريبهم كلمة catheterization بكلمة «قثطرة» بالثاء المثلثة التي تقع بين حرفين مفخمين؛ فبما أنهم قلبوا الكاف قافاً والتاء طاءً فقد كان الأوْلى أن يقلبوا الثاء صاداً أو سيناً على الأقل ليسهل النطق بالكلمة فتلفظ قصطرة أو قسطرة، كما ينطقها الجميع في درج الكلام.

وعلى الرغم من أن مشكلة التعريب اللفظي تبدو لنا بسيطة لا تستأهل إيلاءها اهتماماً جدياً، فالكتاب يرسمون الكلمات المعربة كما يرونه مناسباً، والقراء يفهمون هذه الكلمات أياً كان شكلها، ولا داعي للشكوى والنق، فإنني أراها مشكلة تستحق المعالجة الجدية، ولاسيما إذا نظرنا إليها من وجهة تعليم اللغة العربية للأجانب، ومن وجهة نظر الشخص الذي يبحث عن كلمة معربة، أو عن اسم علم معرب في معجم أو مسرد أو دليل عربي، أو بنك معلومات حاسوبي، فيجد نفسه حائراً لا يعرف في أية مادة يجد ضالته. ومما يحز في النفس حقاً أن نجد هذه الأسماء والكلمات موحدة في اللفظ والرسم الكتابي في جميع اللغات الأجنبية الرئيسة تقريباً، وأن ثمة جهاتٍ مختصة تهتم بهذا الأمر، وتصدر من حين إلى حين، تبعاً للضرورة، مسارد ومعجمات وأدلة لتوحيد أسماء العلم الجديدة وتعديل بعض الأسماء القديمة بحيث تصبح أقرب ما يكون إلى الأصل الذي أخذت منه.

ولاشك في أن «الموسوعة العربية» التي أنجز وضعها وإصدارها في الجمهورية العربية السورية تضطلع بدور مهم في مجال توحيد المصطلحات، وكذلك توحيد كتابة أسماء العلم البشرية والطبيعية، وتُعدّ هذه الموسوعة مرجعاً لاغنى عنه في هذا المجال. ولكن لابد من الاستمرار في بذل الجهود من أجل تدارك وقوع الاختلافات في كل ما يستجد؛ ولعل هذا لا يتأتى إلا بإقامة تعاون فعال ومثمر بين جميع الجهات المعنية، ولاسيما مجمع اللغة العربية والوزارات المعنية وجمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب والأجهزة المهتمة في المنظمات الشعبية، على أن تكون هناك مرجعية ذات كلمة مسموعة ورأي حاسم في الموضوع تلتزم به جميع الجهات المعنية. ■